

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Е. В. ГЕРЦМАН

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЕ АНТИКОВЕДЕНИЕ

ТОМ I

*Источниковедение
и методология его познания*

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, СТЕРЕОТИПНОЕ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Г 41 Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Том I. Источниковедение и методология его познания : учебное пособие / Е. В. Герцман. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 440 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5968-1 (Издательство «Лань», общий)

ISBN 978-5-8114-5969-8 (Издательство «Лань», том 1)

ISBN 978-5-4495-0778-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISBN 978-5-4495-0779-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», том 1)

ISMN 979-0-66005-388-1 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISBN 978-5-86845-230-7 (Российский институт истории искусств, общий)

ISBN 978-5-86845-231-4 (Российский институт истории искусств, том 1)

«Введение в музыкальное антиковедение» представляет собой двухтомное издание, адресованное в качестве учебного курса для аспирантов музыкальных и гуманитарных вузов, специализирующихся в области исследования античной музыкальной культуры, а также историков, филологов и всех интересующихся данной тематикой. Каждый том включает в себя также серию учебно-познавательных вопросов, помогающих освоить различные аспекты античной музыкальной жизни. Первый том посвящен изложению комплекса античных источников, содержащих соответствующий материал.

УДК 781.8
ББК 85.313(0)

Г 41 Gertsman E. V. Introduction to musical antiquity. Vol. I. Source study and methodology of its knowledge : textbook / E. V. Gertsman. — 2nd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. — 440 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

“Introduction to musical antiquity” is a two-volume edition, addressed as a training course for graduate students of music and humanities universities specializing in the study of ancient musical culture, as well as historians, philologists and all those interested in this subject. Each volume also includes a series of educational and cognitive questions that help to learn the various aspects of ancient musical life. The first volume is devoted to the presentation of a number of ancient sources containing the appropriate material.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© Е. В. Герцман, 2020

© Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств», 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Интродукция

- § 1. Музыкальное антиковедение в ряду других специальных дисциплин 5
- § 2. Географические и временные границы 16

Глава I: Нотография и ее информационный потенциал

- § 1. Забытый урок 22
- § 2. Транскрипционный вакуум 26
- § 3. Нотографический каталог 35
- § 4. Безмолвие как улика 39

Глава II: Памятники культуры и неспециальная литература.

- § 1. «Останки» инструментов и их изображения 47
- § 2. Показания «отца истории» как методологическая иллюстрация 49
- § 3. Реестр общелитературных источников 53
 - а) Историки 54
 - б) Философы и богословы 56
 - в) Интеллектуалы и писатели разных направлений 58
 - г) Трагедииографы и комедииографы 59
 - д) Высокоинформативный квинтет 60
- § 4. Засвидетельствованный приоритет 61
- § 5. Мираж «возрождения» 66
- § 6. Методологическое предупреждение 69

Глава III: Утраченное наследие

- § 1. Библиотека погребенная историей 74
- § 2. По следам трех пифагорейцев 80
- § 3. В поисках пропавших аристоксеновских трудов 86

Глава IV: Датированные авторские источники

- § 1. Ученик пифагорейца и Аристотеля 100
 - а) Основы гармоник 103
 - б) Две интервенции 113
 - в) Динамис и модель модуляции 119
 - г) Между слухом и математикой 128
 - д) «Ритмические элементы» 133
- § 2. Математики второго столетия 139
 - а) Математик из Смирны 140
 - б) Математик из Герасы 150
- § 3. Астроном из Александрии и его комментатор 156
 - а) Перипетии рукописной жизни 156

| | |
|--|-----|
| б) Между слухом и разумом | 158 |
| в) Странности «гомофонии» | 162 |
| г) Наставления из другой эпохи? | 174 |
| д) Критик и продолжатель пифагорейских традиций | 187 |
| е) Тесис и динамис | 189 |
| ж) Музыкальные лады в математическом оформлении | 192 |
| з) В отрыве от музыкальной практики | 195 |
| и) Комментатор Птолемея и один из его современников | 198 |
| § 4. Известный Марциан Капелла и неизвестный Аристид Квинтилиан | 214 |
| а) Глава из латинского трактата | 214 |
| б) Греческий опус | 221 |
| в) Сопоставление | 226 |
| § 5. Энциклопедист-компилятор Боэций | 233 |
| § 6. Начало сближения теории с практикой | 253 |

Глава V: Недатированные источники неопознанных авторов

| | |
|---|-----|
| § 1. Вокруг Евклида | 265 |
| § 2. Два Псевдо-Аристотеля | 278 |
| § 3. Псевдо-Птолемей | 301 |
| § 4. Псевдо-Никомах | 310 |
| § 5. Псевдо-Плутарх | 315 |
| § 6. Один в двух ипостасях | 310 |
| а) Ипостась повествовательная..... | 333 |
| б) Ипостась вопросительная | 336 |
| § 7. Две нотографические проблемы | 359 |

Глава VI: Музыказнание через информаторов

| | |
|--|-----|
| § 1. Историческое прошлое «по образу и подобию» современности | 368 |
| § 2. Вокруг имени Пифагора | 378 |
| § 3. Пифагорейцы древние | 393 |
| § 4. Постпифагорейский период | 399 |
| а) Теофраст Эресский | 399 |
| б) Эратосфен Киренский | 401 |
| в) Панэтий Младший | 403 |
| г) Трасилл | 406 |
| д) Дидим | 408 |
| е) Птолемаида Киренская | 414 |
| ж) Адраст Афродисийский | 425 |
| з) Дионисий Галикарнасский | 429 |

Учебно-познавательные вопросы

| | |
|--|-----|
| к материалам первого тома | 431 |
| Принятые сокращения изданий источников | 435 |

*Моей дорогой и любимой жене
Лидочке Сергеевне Герцман, без
участия и поддержки которой не
состоялась бы ни эта монография,
ни все остальные опубликован-
ные работы.*

ИНТРОДУКЦИЯ

§ 1

Музыкальное антиковедение в ряду других специальных дисциплин

Музыкальное антиковедение — область музыкознания, целью которой является изучение истории определенного этапа развития средиземноморской музыкальной цивилизации. Она включает в себя познание художественных культур народов этого географического региона за период, ныне датирующийся от XIII–XII веками до н. э., вплоть до IV–V веков новой эры, то есть охватывающий приблизительно 18 столетий.

Эта сфера знаний такая же относительно автономная дисциплина, как и «Древняя музыкальная синаистика», «Музыкальная культура Древней Японии», «Музыкальная египтология древности» и т. д. Объединенный цикл этих и подобных им предметов должен представлять собой составные части учебного курса «исторического музыкознания». Конечно, названия перечисленных дисциплин могут быть иными, но должны отражать не только свою тематику, но и указывать конкретную эпоху. Их введение в учебный обиход предполагает радикальную трансформацию всей системы современного специального музыкально-исторического образования.

Поэтому сам курс, как и вся идея перестройки подготовки историков музыки, требует обоснования.

Стремление именно к такой дифференциации музыкально-исторического знания обусловлено объективной эволюцией науки в целом и в частности науки о музыке. Она постоянно развивается и уже накопила столь огромный свод источников, концепций и музыкального материала, что одной человеческой жизни не хватает, чтобы досконально и с учетом всех многочисленных деталей освоить даже их малую часть. А система исторического музыкального образования продолжает оставаться статичной уже на протяжении нескольких столетий. Кроме того, хорошо известно, что древним музыкальным культурам отводится *minimum minimum* учебных часов, в течение которых невозможно ознакомить будущих историков музыки даже с самыми основными проблемами. К сожалению, до сих пор в абсолютном большинстве случаев Античность (а частично также Средневековье и Возрождение) рассматривается лишь как некий «предъикт» к настоящей истории музыкального искусства. Это следствие того, что «по умолчанию» в среде музыковедов «подлинная» его история согласно сложившимся педагогическим представлениям наступает фактически лишь с эпохи Барокко, а конкретно — с творчества И. С. Баха и Г. Ф. Генделя (конечно, ни один педагог в этом не признается, хотя думает именно так). Поэтому ког-

да изучается эпоха XVII–XX столетий то количество учебных часов по каждой теме увеличивается в геометрической прогрессии. Хотя и этот период имеет свою «брешь», поскольку даже выдающийся этап европейской музыкальной культуры, условно именуемый «строгим стилем полифонии», фактически исключен из учебного курса истории. Вместо него предлагается явно спекулятивная дисциплина, посвященная не изучению творчества мастеров этой эпохи, а лишь общему знакомству с набором «правил», установленных поздними теоретиками, но которыми якобы руководствовались композиторы-полифонисты при создании музыкальных произведений. Естественно, что при таких условиях даже не приходится говорить о многогранных и многовековых музыкальных цивилизациях Дальнего Востока (Китай, Япония, Корея), Индии, страны Шумеров, Египта и других, расположенных вдали от Европы. Согласно традиции их фактическое отсутствие в учебных курсах, в лучших случаях ограничивающееся кратким упоминанием, рассматривается как нечто само собою разумеющееся. В результате получается, что познание истории музыкальной культуры сводится лишь к последним трем-четырем столетиям исключительно европейской музыки.

Ни для кого не является секретом, что под такой «стандарт»¹, практически принятый в российских учебных заведениях, попали не только будущие исполнители, но и музыковеды, для которых история музыки одна из важнейших составляющих профессиональной специализации. Существующая разница между их музыкально-исторической подготовкой проявляется лишь в небольших отличиях количества учебных часов. Принцип же отношения к историческим эпохам остается неизменным: дискредитация древних и неевропейских музыкальных культур.

Все говорит о том, что и в зарубежных учебных заведениях дело обстоит не лучше. Известный американский исследователь древнерусской и византийской музыки Милош Милорадович Велимирович в беседе с автором настоящей монографии сожалел, что он не имел возможности преподавать в университете ни историю византийской музыки, ни историю древнерусской музыки и вынужден был знакомить студентов не с теми областями исторического музыкознания, в которых являлся признанным авторитетом, а с совершенно иными. По принятому «стандарту» он читал циклы лекций, посвященные истории оперы, симфонии и других жанров европейской музыкальной культуры, способствуя лишь так называемому «общему развитию».

Причины, приведшие к такому положению, вполне понятны: приобщить учащихся к тому музыкальному искусству последних трех-четырёх столетий, в орбите которого им предстоит жить и работать. Однако если сложившаяся традиция в историческом образовании частично (но не более) оправдана для будущих исполнителей, то для музыковедов-исследователей она просто неприемлема, поскольку такая псевдопрофессиональная подготовка чревата самыми нежелательными последствиями.

Автор этих строк уже обращал внимание на поистине катастрофические, но пока еще не осознанные результаты принятой ныне системы му-

¹ Любой «стандарт» в образовании пригоден лишь для тех, кого готовят к работе, не требующей самостоятельного мышления и подлинно творческой деятельности. Но, к сожалению, в нашей системе государственного образования этот термин принят с однозначным и не предполагающим расширительного толкования содержанием.

зыкально-исторического образования. Они заявили о себе многими новыми музыкально-историческими псевдонаучными «концепциями», которые определяются терминами «атональность», «политональность», «полиладовость», «полиаккордика», «кластеры» и им подобными². Их появление и особенно распространение — следствие отсутствия элементарной исторической грамотности, поскольку еще в древнем музыкознании существовали подобные «терминологические монстры». Они возникали тогда, когда наука о музыке не могла «справиться» с новыми явлениями музыкального искусства и оценивала их с позиций традиционных представлений.

Если бы хорошо была известна история науки о музыке, то не было бы секретом, что аналогичные события уже происходили в музыкознании много столетий тому назад. Так, в IV веке до н. э. Аристоксен в своем сочинении «Гармонические элементы»³ писал, что «всякий мелос будет либо диатонический, либо хроматический, либо энгармонический, либо смешанный из них, либо общий для них» (πᾶν μέλος ἔσται ἢτοι διάτονον ἢ χρωματικὸν ἢ ἐναρμόνιον ἢ μικτὸν ἐκ τούτων ἢ κοινὸν τούτων. — *Aristox. Elem. harm. P. 55*)⁴.

Эта мысль Аристоксена более подробно объяснена в другом источнике, автора которого теперь принято называть Клеонидом⁵ (*Cleon. Isag. 6*):

μικτὸν δὲ τὸ ἐν ᾧ δύο ἢ τρεῖς χαρακτῆρες γενικοὶ ἐμφαίνονται, οἷον διατόνου καὶ χρώματος ἢ διατόνου καὶ ἀρμονίας ἢ χρώματος καὶ ἀρμονίας ἢ διατόνου καὶ χρώματος καὶ ἀρμονίας.

А смешанный [мелос] тот, в котором проявляются две или три ладовых черты, например [черты] диатоники и хроматики, или диатоники и [эн-]гармонии, либо хроматики и [эн]гармонии, либо диатоники, хроматики и [эн]гармонии.

В современном нотном изложении (то есть весьма условно) это может выглядеть так: соединение диатонического тетра хорда (*e f g a*) с хроматическим

² См.: Герцман Е. Образование историков музыки: прошлое, настоящее и будущее. Российский институт истории искусств. СПб., 2014. Эта брошюра была издана крайне малым тиражом и осталась, насколько я могу судить, без внимания коллег, хотя она была разослана в соответствующие высшие учебные заведения России. Более того, несколько экземпляров я сам передал в отдел высших учебных заведений Министерства культуры Российской Федерации, которым подчинены российские консерватории. Существовала надежда, что проблемы, затронутые в брошюре, будут хотя бы обсуждены чиновниками, курирующими учебные программы соответствующих курсов. Однако ответом было полное молчание. Некоторые примеры, приводившиеся в указанной брошюре, использованы и в данной монографии.

³ Основные музыкально теоретические воззрения Аристоксена будут рассмотрены в гл. IV, § 1.

⁴ Все специальные источники, упоминаемые в настоящем издании, будут подробно представлены в процессе изложения материала данного тома. Здесь и далее ссылки на них даются сокращенно (список сокращений прилагается). Каждая ссылка состоит из двух частей: а) сокращенное имя автора, если сохранилось лишь одно его сочинение, если же до нас дошло их два или более, то дается также сокращенное название опуса; б) «римскими» цифрами указаны крупные разделы (номер книги, части, песни), а арабскими — более мелкие (главы, параграфы, поэтические строки). Если в источнике принято деление только на крупные разделы, то для облегчения поиска искомого места указываются страницы (P) или колонки (col.). Исключение составляют словарь Гесихия и энциклопедия «Суда», в которых статьи размещены в алфавитном порядке.

⁵ О нем см. гл. V, § 1.

(*e f ges a*) и с энгармоническим (*e x⁶ f a*) дает «смешанный мелос», в основе которого мог лежать звукоряд *e x f ges g a*, якобы содержащий черты всех трех ладовых вариантов, то есть — античное «полиладовое» образование.

Как мы видим, и в далекой древности, и в недавно завершившемся XX столетии логика была проста до примитивности: если при анализе нотного текста его звуковой состав, используя традиционные представления, можно «разложить» на звуки, относящиеся к различным тональностям или ладам, то значит речь идет о «политональности» или «полиладовости». А если нотный текст показывает (опять-таки по традиционным критериям) совмещение звуков, «приписывавшихся» теорией более чем двум тональностям, то тогда это определяется уже как «пантональность» (то есть некая фантастическая «всеобщая тональность»)⁷. Но те заблуждения, которые естественны на заре становления европейского музыкознания, когда оно делало свои первые шаги, вряд ли можно оправдать для науки, прошедшей почти 25-вековой путь развития.

Ведь никто из приверженцев подобных воззрений не попытался даже понять, в каких *функциональных отношениях* находится между собой то, что определено как совместное звучание разных ладов и тональностей. Вместе с тем «полифеномены» превратились просто в некую *звукорядную эквилибристику*, образцами которой заполнены многие музыковедческие публикации. История эволюции музыкального мышления свидетельствует о том, что оно никогда не пользовалось подобными простейшими механическими соединениями. Всегда это были образования, появление которых в музыкальной практике было обусловлено серьезными смысловыми метаморфозами всего звукового комплекса, являвшегося неделимой системой. Представление о ней как об автоматическом соединении subsystem возникает тогда, когда остаются неизвестными и непонятными глубинные основания происшедших перемен. Никто из создателей и последователей «концепции полифеноменов» не ответил на вопрос: какие объективные *музыкально-логические причины* вызвали к жизни именно такие образования, а не иные? Ведь дала же ответ традиционная теория музыки на многие подобные вопросы, касающиеся ладотональной организации и аккордовых структур, возникавших в музыкальном искусстве классицизма и романтизма. Следует признать, что музыкознание пока еще не в состоянии выяснить обстоятельства, которые вызвали изменения в современном музыкальном мышлении, а потому нет возможности понять причины, способствовавшие созданию новых средств художественной выразительности.

Здесь большую помощь может оказать знание истории науки о музыке, в которой также возникали аналогичные ситуации. Если бы авторы упомянутых идей, возникших в XX столетии, были даже поверхностно осведомлены о содержании древних музыкально-теоретических источников, им было бы известно, что подобные псевдонаучные фантомы уже появлялись на

⁶ Поскольку современная европейская музыкальная система не приспособлена для регистрации звуков, находящихся на четвертитоновом расстоянии друг от друга, то II ступень энгармонического тетрахорда, располагавшаяся на четверть тона выше I ступени, представлена здесь буквой *x*, которой обычно обозначается «неизвестное».

⁷ См. *Réti R. Tonality-Antonality-Pantonality*. London, 1958; *Drabkin W. Pantonalitiy* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. N.Y., 1980. P. 163.

ранних этапах развития музыкознания. Это не только вышеприведенные выдержки из сочинений Аристоксена и Клеонида, но и многие другие. Так, в трактате автора II века Поллукса можно прочесть о «пангармоническом» (παναρμόνιον) и «полигармоническом» (poluarmōnion) звучании музыки (см. *Polluc.* IV 63). А это также результат «механической» трактовки средств художественной выразительности древнего музыкального искусства. Пусть это не аккорды, как «пангармонию» и «полигармонию» принято ныне трактовать, а нечто иное⁸, но перед нами свидетельство того, что во времена Античности в отношениях между музыкальным искусством и его теорией нередко формировалась ситуация, сложившаяся и в настоящее время: *стремление при помощи старых критериев объяснить новые явления*. Однако здесь следует отметить, что в данном случае речь идет не о лучших достижениях античного музыкознания. Как раз наоборот, это лишь историческое свидетельство непонимания сложных процессов хроматизации, происходивших в далекой древности.

Разве получив подлинное историческое образование, один из столпов современного музыкознания Антон Веберн (1883–1945), провозгласивший идею, согласно которой музыка освободилась от тональности, мог бы утверждать также, что «...der jonischen Kirchentonalart, — unseres C-Dur»?⁹ К сожалению, трудно взять на себя ответственность за перевод этого простейшего предложения, поскольку неизвестно, что автор в данном случае понимал под термином Tonart, который в немецкоязычной теории музыки может обозначать и «тональность» и «лад»¹⁰. Поэтому возможны два варианта перевода: «ионийская церковная тональность — наш до мажор» и «ионийский церковный лад — наш до мажор». Правда, появление в тексте «C-Dur» показывает, что знаменитый композитор не отличал лада от тональности, поскольку ионийский лад, как известно всякому знакомому с элементарной теорией музыки, может быть воплощен не только в тональности C, но и в других. Однако в любом случае А. Веберн глубоко заблуждался, когда отождествлял античное или средневековое ладотональное образование с тем, которое использовалось в совершенно иную историческую эпоху. Безусловно, это следствие дефектов его музыкально-исторического образования.

То же самое можно наблюдать и в отечественном музыкознании. Разве получив подлинные исторические знания профессора Московской и Ленинградской консерваторий могли бы утверждать, что великий новатор музыкального искусства XX века Д. Д. Шостакович обращался в своем творчестве к средневековым ладам, то есть мыслил средневековыми ладовыми категориями?¹¹ А ведь это общепринятая точка зрения, поскольку даже авторитетные историки музыкальной эстетики убеждены, что «наш натуральный

⁸ На страницах данной монографии будет представлен весь арсенал явлений античного музыкального искусства и его теории, квалифицировавшихся как «гармонические».

⁹ *Webern A.* Der Weg zur Neuen Musik. Hrsg. von W. Reich. Wien, 1960. S. 23.

¹⁰ *Балтер Г.* Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. Всесоюзное издательство «Советский композитор»; VEB Deutscher Verlag für Musik. Москва — Leipzig, 1976. С. 226.

¹¹ См.: *Должанский А.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // *Должанский А.* Избранные статьи. Л., 1973. С. 37–51; *его же:* О ладовой основе сочинений Прокофьева и Шостаковича // Там же. С. 114–120; *Мазель Л.* О фуге C-Dur Шостаковича // *Мазель Л.* Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С. 244.

мажор есть, в сущности, церковный ионийский лад, т. е. древнегреческая лидийская гармония, равно как и наш натуральный минор — церковный эолийский лад, т. е. древнегреческая гиподорийская гармония»¹².

Такое отождествление исторически различных категорий музыкального мышления — явные симптомы деградации науки о музыке. Ведь речь идет о феноменах, носящих одни и те же названия и возможно иногда (но далеко не всегда) обладающих даже общим звукорядом, но характеризующихся принципиально различным функциональным содержанием: неодинаковым ладовым объемом¹³, отличающейся системой устоев и неустоев, а отсюда и разнонаправленными «притяжениями» и «отталкиваниями» звуков и т. д.¹⁴ Все приведенные здесь примеры взяты из трудов теоретиков, входящих в число наиболее авторитетных специалистов. А это свидетельствует о широком распространении указанных заблуждений. Поэтому, чтобы не усугублять сложившуюся явно катастрофическую ситуацию, необходимо самым срочным образом менять систему подготовки историков музыки.

Предлагаемый проект специальной дисциплины «Музыкальное антиковедение» является лишь одним из шагов в этом направлении. Ее введение в музыкально-педагогический обиход должно сопровождаться аналогичными курсами, задачей которых является глубокое познание всех древних, средневековых и более поздних музыкальных цивилизаций, а также основательным знакомством с историей неевропейских музыкальных культур.

Однако речь идет не об учебном предмете, входящем в систему консерваторского музыковедческого образования, а о профессиональной специализации, необходимой после завершения курса обучения, то есть в «аспирантуре». Этот термин произошел от латинского глагола *aspīro*, среди многих значений которого есть «стремиться». Следовательно, в рамках предлагаемой ситуации *aspirans* — «стремящийся» к специализации в конкретной области музыковедения. Ведь на подлинно научном уровне процесс специализации может оказаться плодотворным лишь после знакомства с важнейшими достижениями в мировой истории музыкального искусства и науки о музыке, а также после познания основных закономерностей музыкально-художественной эволюции человечества. Таково одно из важнейших условий успешной реализации поставленной задачи.

Для доказательства этого целесообразно напомнить о некоторых важных тенденциях развития научных знаний, показывающих, что специализация — не только своеобразное знамение времени, но и результат объективных эволюционных закономерностей, отражающих интеллектуальное развитие человечества и возможности каждого по осмыслению этого материала.

Хорошо известно, что в глубокой древности ученые не подразделялись по специальностям. Тогда не было дифференцированных и автономных специальностей — физиков, химиков, астрономов, математиков и «мастеров» и т. д. Основным и главным объектом изучения ученых являлась приро-

¹² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. V: Ранний эллинизм. М., 1979. С. 548.

¹³ Изложение материала данной монографии вынуждает весьма часто обращаться к этой категории музыкального мышления, которая практически полностью выпущена из поля зрения новоевропейского музыковедения. См., например, гл. I, § 2 и 3; гл. IV, § 5 и 6 «б», а также другие.

¹⁴ Все эти категории в античных ладотональных организациях будут рассмотрены на страницах данного издания.

да — «фисис» (ἡ φύσις) во всех своих проявлениях. Не случайно Аристотель называл ученых «физиологами» (οἱ φυσιολόγοι) — словом, образованным из двух составляющих: того же «фисис» (ἡ φύσις — «природа») и «логос» (ὁ λόγος — «наука»). Такое направление научной работы базировалось на глубокой вере, что все явления природы регулируются одними и теми же общими законами и задача состоит только в том, чтобы понять их действие в различных сферах — в космосе и на земле, в воздухе и в воде, в организме человека, животных, растений и т. д. Такая тенденция стала возможной, поскольку объем накопленных в Античности знаний был достаточно скромным (конечно, по сравнению с последующими эпохами). Поэтому одной человеческой жизни было достаточно, чтобы освоить самые главные из них.

Вместе с тем результаты их научной деятельности оказались достаточно дифференцированными. Например, несмотря на то, что александрийский ученый Клавдий Птолемей (II век) писал сочинения по тематике самых различных наук, от астрологии до музыки, общепризнано, что наиболее выдающиеся его достижения связаны с астрономией¹⁵. Аналогичным образом, знаменитый Евклид (III век до н. э.) также работал во многих сферах научного знания, но наибольший его вклад проявился в систематизации теорем геометрии. То же самое можно сказать и о Никомахе из Герасы (II век), оставившем глубокий след в арифметике, хотя трудился он, как и все другие, в познании закономерностей природы. Эти и многочисленные подобные примеры демонстрируют, что даже в эпоху первоначального накопления научных знаний и самых активных «межпредметных» контактов наиболее плодотворные результаты оказывались, как правило, связанными с одной-единственной их областью. Не является ли такое наблюдение следствием особенностей природы человека, интеллектуальные возможности которого не только ограничены, но и достаточно специализированы?

Конечно, сохранились далеко не все работы, созданные в свое время различными учеными Античности, и многие из них оказались утраченными. Не зависело ли определение вклада каждого из них в науку от тематики уцелевших сочинений конкретного ученого, посвященных той или иной сфере знаний? Спору нет, в некоторых случаях и это могло сыграть свою роль. Но если искать главный ответ на поставленный вопрос, то анализ данной проблемы показывает: в абсолютном большинстве случаев уцелели, как правило, те письменные памятники, которые отражали наибольшие достижения ученого. Ведь сохранение или утрата того или иного сочинения чаще всего (за редкими исключениями) отражает отношение потомков к результатам работы ученых (подобные факты неоднократно будут появляться на страницах данной монографии).

Если такая черта явно проявляется в древних цивилизациях, где наука оперировала достаточно ограниченным объемом научных знаний, то тем более она очевидна в поздние исторические эпохи, когда этот арсенал постоянно разрастался.

Обзор развития исторического музыкознания подтверждает такое наблюдение. Особенно оно заметно тогда, когда исследователи сосредотачи-

¹⁵ Несмотря на сравнительно недавно высказанную прямо противоположную критическую оценку этой области его деятельности (см. гл. IV, сноску 138), на протяжении 22 столетий астрономическое наследие Клавдия Птолемея пользовалось безграничным авторитетом.

ваются на стремлении охватить весь процесс эволюции музыкально-художественных достижений человечества. Речь идет о создании таких опусов, которые назывались «Всеобщая история музыки».

Принято считать, что история музыки как автономное направление научного знания впервые заявила о себе лишь во второй половине XVIII века. Вплоть до начала XX столетия появилось достаточно много образцов под названием «История музыки», созданных одним автором¹⁶. Очевидно «последними из могикан», верившими в столь неограниченные возможности одного человека, оказались наши соотечественники, хотя одному из них так и не удалось полностью осуществить задуманное, и автор завершил свой труд эпохой Возрождения¹⁷. Второй же представил историю музыки только до конца XVIII века, однако и такой масштаб весьма впечатляет¹⁸. Естественно, что при подобном подходе нельзя было избежать многих заблуждений. А ведь творцы этих трудов обладали самой высокой для своего времени профессиональной подготовкой и подлинно научным подходом к исследуемому материалу, не говоря уже об уникальной эрудиции. Судя по всему, стало понятно, что создание опусов подобного рода силами одного автора на подлинно научном уровне просто невозможно. Это обусловлено тем, что находящийся в распоряжении науки свод источников и музыкального материала представляет собой сложнейший и многогранный комплекс, с которым не под силу «справиться» даже выдающемуся ученому.

Та же судьба постигла и музыкальную педагогику. Если в настоящее время полный специальный курс истории музыки (как в средних, так и в высших учебных заведениях) ведут два или три преподавателя, то это означает: его тематика до предела сжата и студенты заранее обречены получать поверхностные знания. Пока в учебных заведениях будет функционировать такой «стандарт», невозможно появление специалистов, способных изменить столь катастрофическое положение.

С этой точки зрения предлагаемая специализация историков музыки в определенной тематической сфере и хронологических границах представляется не только вполне оправданной, но и способной радикально улучшить ситуацию как в учебной, так и в научно-исследовательской области.

Правда, такая идея вряд ли приемлема для сторонников популярных в настоящее время «междисциплинарных связей», которые существуют и в музыковедческом сообществе. Поэтому зачастую высказываются опасения, что предлагаемые изменения будут способствовать профессиональной ограниченности и разобщению исследователей, а потому якобы окажут не-

¹⁶ *Martini Giambatista* (padre). *Storia de la musique*. Т. I–III, Bologna, 1757–1781; *Hawkins J.* *A general history of the science and practice of music*. Т. I–V. London, 1776; *Burney Ch.* *General history of music*. Vol. I–IV, 1776–1789; *Forkel J. N.* *Allgemeine Geschichte der Musik*. Bd. I–II. Leipzig, 1788–1801. *Busby Th.* *A general History of Music from the earliest Times to the Present; comprising the Lives or eminent Composers and musical Writers*. In two Volumes. London, 1819; *Fétis Fr.* *Histoire générale de la musique*. Т. I–V. Paris, 1869–1876; *Ambros A. W.* *Geschichte der Musik*. Bd. I–V. Leipzig, 1862–1888; *Riemann H.* *Handbuch der Mesikgeschichte*. Bd. I–II. Leipzig, 1904–1913.

¹⁷ *Грубер Р.* *Всеобщая история музыки*. Т. I. Л., 1941. Эта книга выдержала много изданий, постоянно расширялась и публиковалась в 1956, 1960 и 1966 годах.

¹⁸ *Ливанова Т. Н.* *История западноевропейской музыки до 1789 года*. М.; Л., 1940.

гативное воздействие на понимание общей картины эволюции музыкального искусства и науки о нем. Чтобы развеять этот миф, достаточно обратиться к результатам развития так называемых «фундаментальных наук». Их плодотворная и бурная эволюция в последние столетия была неотделима от специализации, и совершенно очевидно, что они не только не пострадали, а достигли таких высот, о которых нельзя было и мечтать при ином положении дел. Ведь даже приверженцы «междисциплинарных связей» лечатся не просто у «врача», а у стоматологов, кардиологов, невропатологов, хирургов и прочих специалистов. Интересно знать, как бы они отнеслись к защищаемой ими методологии научного знания, если бы им было предложено на «машине времени» перенестись в ту эпоху, когда в медицине еще не была принята профессиональная специализация? Научная практика говорит о том, что результаты междисциплинарных контактов тогда плодотворны, когда они осуществляются специалистами разных областей знаний.

Все говорит о том, что историческое музыковедение только выиграет от активного внедрения специализации. Оно даст возможность ученым не «распылять» свою аналитическую работу на все неохватываемое возможностями одного человека временное пространство и тематическое наполнение истории и теории музыки. Вместе с музыковедами, занимающимися «полимузыковедением», начиная от древнегреческой и древнерусской музыки и кончая анализом ладогармонического языка новаторов XX и XXI столетий, из науки уйдут многочисленные заблуждения, которые в такой ситуации неизбежны.

Введение в систему музыкального образования предлагаемых дисциплин для аспирантов, готовых связать свою профессиональную судьбу с исследованием конкретных исторических эпох или культур, должно также способствовать осуществлению этой задачи. Ведь в сложившихся условиях те, кто по самым разным причинам отказались от «полимузыковедения» и сосредоточили свое внимание на определенной области истории музыки, являются «автодидактами» (οἱ αὐτοδίδακτοι), то есть «самоучками». А этот путь весьма труден и чреват самыми неожиданными препятствиями. Автор данной монографии сам прошел по этой дороге и знает, скольких трудностей можно было избежать после получения специального образования, предполагающего знакомство с важнейшими информационными и методологическими ресурсами, необходимыми для работы в избранной области.

Конечно, практическая реализация этой идеи — дело не простое, и быстро ее осуществить невозможно из-за ряда вполне предсказуемых преград. Одна из них обусловлена распространенным в музыковедческом сообществе мнением, культивировавшимся на протяжении нескольких столетий: музыковед должен заниматься «живой» музыкой, звучащей в художественной жизни его эпохи. Если эта мысль не провозглашается открыто, то подразумевается как сама собой разумеющаяся. Об этом со всей очевидностью свидетельствует количество исследователей, занимающихся изучением истории музыки последних трех-четырех столетий, по сравнению с числом тех, кто сосредоточился на изучении более ранних музыкальных культур, а также неевропейских музыкальных цивилизаций. Было бы неразумно не видеть в этом вполне оправданную тенденцию, основанную на совершенно естественном стремлении познать бытующие ныне закономерности музыкально-художественной культуры. Вместе с тем они могут быть безошибочно освоены только тогда, когда станет понятна вся предшествующая история

эволюции музыкального мышления человечества. А она, к сожалению, в настоящее время ограничивается лишь набором фактов, *без выявления кардинальных закономерностей эволюционной логики музыкального мышления*. Пока эта истина не будет воспринята всем музыковедческим сообществом, ничего не изменится. А это процесс довольно долгий, так как предполагает трансформацию многих аспектов профессионального сознания. Желательно, чтобы преобразования произошли, прежде всего, в среде преподавателей, ведущих общий курс истории музыки¹⁹, поскольку без их содействия немислимо появление тех, кто сознательно решит связать свою профессию с изучением определенной эпохи или даже конкретной ее проблемы. *Ведь такой шаг должен быть сделан каждым осознанно, уже после знакомства с общей картиной истории музыки и сформировавшимися представлениями о самых различных эпохах развития музыкального искусства*. На этом этапе становления профессионала трудно переоценить роль преподавателей. Именно они, представляя факты и события истории музыки в «общем курсе», должны объяснить, как недостаточно изучены пути, приведшие к появлению общеизвестных средств музыкальной выразительности, ныне квалифицирующихся как «классические». В их задачу входит также убедить в необходимости исследования причин, приведших к тому, что европейская музыка последнего столетия отказывается от «классических» средств. Одновременно с этим студентам нужно сообщить, что с подобными ситуациями история музыки сталкивается не впервые. Необходимо также способствовать желанию узнать, что представляли собой такие общеизвестные феномены, как лад, тональность, хроматизация, модуляция, фактура, форма, и другие в предыдущие исторические эпохи и в неевропейских музыкальных культурах. И конечно, подобная информация не может ограничиваться рядом звукорядных образований (как это принято в настоящее время), а значительно более широким смысловым контекстом.

Другой не менее важной преградой, стоящей на пути предлагаемой реконструкции системы музыкально-исторического образования, является отсутствие специалистов, способных по своей профессиональной подготовке вести указанные аспирантские курсы. Поэтому автор данной монографии отдает себе полный отчет в том, что в настоящее время и в ближайшем будущем в России нет и не будет условий для подобной реформы. Слишком много препятствий стоит на ее пути, и среди них перечисленные выше — не самые главные, поскольку существуют несравненно более сложные и общеизвестные преграды, не имеющие никакого отношения ни к педагогике, ни к науке. Однако профессиональный долг требует предложить эту перестройку в надежде, что когда-нибудь в будущем ее можно будет осуществить в нашем Отечестве.

Предлагаемая монография является тем посильным вкладом, который я могу предложить для реализации поставленной задачи. «Введение в му-

¹⁹ Как известно, под «общим курсом истории музыки» в отечественной педагогике подразумевается тот, который адресован студентам исполнительских отделений консерваторий и музыкальных училищ. Но поскольку он ничем существенным кроме количества учебных часов не отличается от так называемого «специального курса истории музыки», предназначенного для музыковедов, то здесь под «общим курсом» подразумевается нынешний «специальный курс», который должны освоить музыковеды до того, как они примут решение о поствузовском своем образовании, предполагающем *специализацию*.

зыкальное антиковедение» — не только учебный курс, но и исследование, призванное дать краткий обзор одной из областей исторического музыкознания. Поэтому здесь предпринята попытка систематизировать ряд важнейших аспектов указанной области музыкально-исторического знания:

а) главные источники, необходимые для познания античной музыкальной цивилизации,

б) важнейшие области, подлежащие изучению в рамках указанной дисциплины,

в) серию методологических приемов, способствующих освоению соответствующего материала,

г) проблемы, остающиеся неизученными и потому требующие активного исследования,

д) основные этапы становления и развития музыкального антиковедения как области музыкознания.

Издание состоит из двух томов:

Том I: Источниковедение и методология его познания.

Том II: Музыка в различных сферах жизни античной цивилизации.

Для полного осмысления главных аспектов музыкального антиковедения необходимо осветить также и такую сложную и масштабную проблему, как становление и последующее развитие этой области музыкознания как науки. Автор настоящей монографии предполагает посвятить данной теме цикл специальных статей, в которых должны быть исследованы различные исторические этапы научного освоения античной музыкальной цивилизации.

Частичную практическую реализацию курса «музыкального антиковедения» автор данной монографии начал осуществлять в стенах Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в девяностые годы XX века на отделении древнерусского певческого искусства. Конечно, это был лишь «конспективный вариант» того, что предлагается в настоящем издании, обусловленный вполне определенными обстоятельствами. Ведь задачей данного курса являлось образование не аспирантов, а студентов, специализировавшихся в области русской средневековой музыки. Их познания в сфере античной музыкальной культуры должны были служить лишь своеобразной «прелюдией», готовящей к более глубокому освоению церковной музыки Византии (его также вел автор этих строк). Ведь именно она, перефразируя известное выражение знаменитой древнерусской летописи, являлась тем музыкальным материком, «откуда есть пошла»²⁰ древнерусская богослужебная музыка. Вместе с тем такой учебный курс, коренным образом отличавшийся от традиционного «оскопленного» знакомства с античной музыкой, не только расширял профессиональный кругозор студентов, но и способствовал более основательному пониманию исторических процессов, проходивших в более поздние периоды европейской музыки.

Однако, как известно, с наступлением XX века начался систематический развал образования, осуществляемый государственными чиновниками, не имеющими ничего общего ни с образованием, ни с наукой. Поэтому нет ничего удивительного, что этот процесс официально обозначается ими как «оптимизация», хотя семантика этого термина предполагает прямо противоположное тому, что происходит. Стремясь не отставать от принятого направления, министерство культуры, которому подчиняются консерватории

²⁰ «Повесть временных лет».

России, пришло к заключению, что специалистам по древнерусской музыке, квалифицирующимся как «бакалавры», не нужно изучать не только античную, но и византийскую музыку. Можно только представить, как оценили бы этот шаг выдающиеся отечественные исследователи древнерусской музыки, начиная от протоиерея Дмитрия Васильевича Разумовского (1818–1889)²¹ и кончая Антонином Викторовичем Преображенским (1870–1929)²², которые видели истоки древнерусской христианской богослужебной музыки в византийском церковном певческом искусстве. Что же касается принятой более высокой ступени образования — «магистратуры», которая, возможно, давала надежду на возобновление курсов античной и византийской музыки, то она до сих пор не открыта на отделении древнерусского певческого искусства в Санкт-Петербургской консерватории. Очевидно, «устроители» нынешней российской системы образования считают, что специалисты такого уровня по отечественной истории музыки не нужны.

Однако благодаря содействию руководства Института музыки, театра и хореографии при Государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена, которые оценили достоинства подобного нововведения, удалось внедрить в программу дисциплины «история музыки» сокращенные варианты автономных курсов античной и византийской музыки. Их «сжатость» объясняется реальной ситуацией, поскольку указанный предмет «история музыки» рассчитан на будущих преподавателей и исполнителей самых разнообразных профилей. Вместе с тем практика показала, что приобщение даже к таким сокращенным знаниям оказывает благотворное влияние на формирование музыкально-исторических представлений, без которых не может состояться ни один профессиональный музыкант, вне зависимости от того, с какой сферой деятельности он впоследствии будет связан. Не исключено, что если в ближайшем будущем в России не поменяется катастрофическая ситуация с подготовкой историков музыки²³, то кто-либо из студентов, освоивших знания об античной музыке даже в такой «краткой» форме, захочет связать свою будущую исследовательскую или преподавательскую деятельность с этой областью исторического музыкознания. Работая же над данной монографией, автор этих строк действовал по принципу, отраженному в старой латинской пословице: *Fac quod debes facere, fiat quod fiet* («Делай что должен делать [и] будь что будет»).

§ 2

Географические и временные границы

Приступая к изучению *Музыкального антиковедения*, необходимо прежде всего осознать хронологические и топографические рамки цивилизации, музыкальную жизнь которой предстоит исследовать.

Как уже указывалось, эта область музыкознания, изучающая историю средиземноморской музыкальной цивилизации, в течение историческо-

²¹ *Разумовский Д. В.* Богослужебное пение православной греко-российской церкви. М., 1886.

²² *Преображенский А. В.* О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях // Русская музыкальная газета, 1909, № 8, 10; *его же*: Греко-русские певческие параллели // *De Musica*. Вып. 2. Л., 1926. С. 60–78.

²³ Во всяком случае, сейчас не видно никаких симптомов, дающих надежду на плодотворные перемены.

го периода, начинающегося от XIII–XII веков до н. э. и завершающегося в IV–V веках. Такие хронологические границы обусловлены не только целым рядом общеизвестных обстоятельств, уже давно установленных наукой, но и частично специальных, непосредственно связанных с содержанием сохранившихся источников по музыке.

Самые ранние отрывочные и малоинформативные сведения о музыке этого географического ареала наука черпает из поэм полулегендарного Гомера — «Илиады» и «Одиссеи». При этом нужно учитывать, что этим «опоэтизированные» данные, как и любая поэтическая зарисовка, достаточно серьезно искажают действительность. Но даже такие известия вряд ли можно рассматривать как отражение музыкального быта времен Троянской войны²⁴. Амплитуда ее датировок в современной науке составляет приблизительно три столетия: от XIV до XII века до н. э.²⁵. Вместе с тем ученые склонны относить время жизни Гомера к IX–VIII векам до н. э., то есть на четыре или пять столетий позже. Однако, несмотря на это, принято считать, что в его поэмах сохранились сведения о музыкальной культуре эпохи Троянской войны. Это заблуждение, поскольку автор поэм мог передать только те представления о ней, которые сложились в его время. От этого же исторического периода сохранились фрагменты скульптурных изображений музыкантов и некоторых инструментов²⁶.

Как станет ясно из далее излагаемого материала, более определенные и важные сведения уцелели лишь от эпохи, ныне датирующейся VII–VI столетиями до н. э. Поэтому именно ее можно считать самой ранней, то есть «нижней» границей периода, доступного для изучения античной истории музыки.

Намного сложнее определение «верхней» границы, что обусловлено рядом серьезных причин. Ведь историческая хронология развития музыки в настоящее время базируется на той, которая принята в современной науке для всеобщей истории²⁷. Вместе с тем, существуют многочисленные факты, указывающие на то, что периодизация истории музыки далеко не всегда согласуется с радикальными изменениями, происходящими в общественно-политической и социальной жизни. Однако это обстоятельство, как правило, игнорируется и согласно сложившейся традиции «верхняя» граница античного периода музыки датируется IV–V веками, то есть временем, принятым в науке как условное завершение социально-общественных и исторических процессов античной эпохи. Но следует постоянно помнить, что этот рубеж имеет весьма отдаленное отношение к истории музыки.

²⁴ Среди многих исследований, посвященных этой проблеме, наиболее ясно и доступно для широкого круга читателей она изложена в изд.: *Флоренсов Н. А.* Троянская война и поэмы Гомера. М., 1991.

²⁵ «Отцу истории» Геродоту время начала Троянской войны было «более ясно». Он был убежден, что «Троянская война произошла с завершением третьего поколения после Миноса» (τρίτη δὲ γενεὴ μετὰ Μίνων τελευσάντα γενέσθαι τὰ Τρωϊκά. — *Herod. Hist.* VII 171). Минос же — мифологический царь Крита.

²⁶ См. *Блаватская Т. В.* Греческое общество второго тысячелетия до Новой Эры и его культура. М., 1976. С. 133–134. *Zervos Chr.* L'Art en Grèce. Paris, 1934. Fig. 17. *Belgen C. W.* The Palace of Nestor Excavations 1955 // *American Journal of Archeology.* Vol. 60, 1956. Pl. XLI, fig. 3.

²⁷ Поэтому если когда-нибудь она будет уточнена, то необходимо будет соответствующим образом изменять и сложившиеся хронологические представления об античной музыке.

Как известно, политическим, экономическим и художественно-культурным центром средиземноморской античной цивилизации было древнеримское государство. В пору своего расцвета эта империя занимала громадное пространство: на Севере — от южной части Британии, на Востоке — от Дакии (нынешняя Румыния), Кавказа и Евфрата, на Юге — от территории нынешнего Ирана и восточного Ирака, ну а на Западе естественным рубежом служил Атлантический океан. Столь большая территория — результат захватнических войн, которые на протяжении всей своей истории вел Рим. Среди покоренных народов оказалась и Эллада, ставшая с 146 года до н. э. римской провинцией, называвшейся Ахайа (Ἀχαΐα, лат. Achaia). Все это огромное государство постоянно сотрясали войны, инициировавшиеся народами, стремившимися вырваться из орбиты римского господства. Для «наведения порядка» в самых различных областях империи нужно было держать многочисленные воинские формирования. Экономика рабовладельческого государства далеко не всегда соответствовала требованиям сложившихся обстоятельств. Поэтому рано или поздно должен был наступить такой период, когда хозяйство империи не смогло выдерживать возникавшие нагрузки. Постепенно слабела и ее военная мощь, чем не могли не воспользоваться союзы самых различных племен, начиная от германских готов и вандалов и кончая тюркскими и монгольскими этническими группами. Начиная с рубежа II–III веков, они устремились в плодородные земли южной Европы. Римская империя не смогла выйти победительницей из этой схватки, длившейся в течение нескольких столетий.

Но причины ее развала связаны не только с захватнической политикой Древнего Рима и слабостями его экономики. Государственная и общественная жизнь сложились так, что в последние столетия Римской империи решающую роль играла армия. В абсолютном большинстве случаев именно легионы поднимали на щиты своего полководца (лат. imperator), и он становился императором. Поэтому у руля государства в большинстве случаев оказывались люди с солдафонским мировоззрением и таким же кругозором. О «плодотворности» подобной системы правления может свидетельствовать хотя бы такой факт: всего за полвека, с 235 по 285 год, на троне побывало 37 «солдатских императоров». Их сменила серия «тетрахий» (tetrac...ai), то есть периодов, когда власть находилась одновременно в руках четырех полководцев. Одни историки датируют этот «тетрахический период» 284–324, а другие — 293–313 годами. Естественно, что сложные отношения между такими соправителями нередко завершались убийствами и сражениями между легионами, возглавлявшимися членами «тетрахий». Такая ситуация не добавляла устойчивости государству.

Не исключено, что определенную роль в его развале сыграла и религиозная «мозаика» древнеримского общества. Ведь некогда это было единое по религии общество, отличавшееся искренней верой в своих богов, что способствовало созданию великой духовной культуры. Однако захватническая политика государства и его расширение естественно способствовали тому, что в прежнюю монорелигиозную среду стали проникать и другие религии. А это не могло положительно сказаться на сохранении старых религиозных идеалов. Так, некоторые из римлян стали обращаться к восточным религиям, среди которых наиболее популярными оказались египетский культ Исиды и фригийский культ Кибелы, а также культы сирийско-финикийских божеств. Все это «переплеталось», и зачастую конфессиональные

«диаспоры» заимствовали друг у друга отдельные стороны религиозного мировоззрения, что сказывалось и на особенностях богослужений. Передко возникал некий языческий синкретизм, который не только еще больше отдалял людей от религиозных традиций и от духовного единения общества, что способствовало ослаблению самого фундамента веры и, продолжая строго соблюдать традиционные обряды, римляне постепенно утрачивали искренность, без которой подлинно религиозные чувства слабеют. Все это не содействовало моральному единению общества.

Более того, в I веке, на окраине Римской империи, в Иудее, возникла новая религия, приверженцы которой стали именовать себя христианами, что правоверные римляне называли суеверием (*superstitio*)²⁸. Но последователи новой религии ради своих религиозных убеждений готовы были выдерживать любые муки и страдания, к чему «правоверные» язычники в период загнивания Римской империи были уже неспособны (в отличие от их далеких предков). Все это также приводило к брожению в обществе и усиливало его расслоение.

Весь комплекс таких причин привел к тому, что в V веке «варварские» племена дважды захватывали и разоряли Рим (в 410 и 455 годах) и это был серьезный симптом надвигавшегося краха империи. Все завершилось тем, что в 476 году предводитель отряда наемных варваров Одоакр убил последнего правителя империи Ореста и провозгласил себя королем Италии.

Этими событиями современная наука завершает историю Античности и открывает новую уже «средневековую» жизнь Европы. Хотя общеизвестно, что экономические, политические, духовные и художественные процессы, характерные для Античности, на этом не завершились, а те, которые получают широкое распространение в Средневековье, начались значительно раньше краха Римской империи.

Таким образом, принятая датировка имеет отдаленное отношение к истории музыки и должна трактоваться только как *в е с ь м а у с л о в - н а я г р а н и ц а*, которую можно ассоциировать лишь с внешними событиями музыкальной жизни. Что же касается глубинных эволюционных движений, регулирующихся объективными законами музыкального мышления, то для определения этого исторического перехода музыкальному антиковедению нужно выявить и изучить еще многие пока неизвестные или неосмысленные аспекты сохранившегося информационного материала. Если же он не поможет осветить эту проблему, то предстоит на основе сопоставления имеющихся данных об особенностях одних и тех же музыкальных категорий в Античности и Средневековье попытаться прояснить: как, когда и сколь долго совершался этот переход. Единственное, что сейчас можно сказать по этому поводу, относится ко всем «транзитным» эпохам музыкального искусства. Как правило, они совершаются в течение достаточно продолжительного периода, а условными точками отсчета здесь служат не время появления новых средств музыкальной выразительности (та-

²⁸ Как писал императору Траяну (98–117 годы) в одном из своих писем легат Вифинии (страна в Малой Азии) Плиний Младший (именовавшийся так в отличие от своего знаменитого дяди Плиния Старшего, автора «Естественной истории»), «дурное влияние этого суеверия распространено по деревьям и землям» (...*vicos etiam atque agros superstitionis istius contagio pervagata est.* — *Plinii caecilii Secundi Noucomensis Epistolarum libri decem; eiusden panegiricus Triano dictus.* [Geneva], 1601. — X 96, 9).

кие даты остаются для древней истории недоступными), а их воплощение в наилучшей художественной форме, зарегистрированное источниками, когда их использование уже превратилось в тенденцию.

Таким образом, все свидетельствует о том, что в истории музыкально-искусства следует говорить скорее о периодах переходов от одной эпохи к другой, нежели о четко установленных между ними временных границах. Если же вести речь о таком переходе от Античности к Средневековью, то приходится констатировать, что музыкальное антиковедение и музыкальная медиевистика еще не в состоянии установить логику перемен в музыкально-художественном мышлении. В лучшем случае все ограничивается фактами и сопоставлениями, уже проявившимися в двух разных периодах смысловыми категориями (ладовыми, тональными и др.), но причины перемен пока остаются тайной. Для этого существует слишком много оснований, среди которых главными являются два. Во-первых, сохранившийся от этой переходной эпохи музыкальный материал датируется лишь весьма приблизительно, а во-вторых, он дошел до нас в таком виде, что потерял многие свои составляющие и потому малоинформативен²⁹. Не помогают в решении этого вопроса и сохранившиеся свидетельства науки о музыке как средневековой, так и античной, поскольку каждая из них обсуждает лишь «собственные» категории.

Поэтому в настоящее время искомым рубежом можно условно определить лишь по особенностям древней теории музыки, являющейся отражением некоторых сторон художественной практики и музыкального мышления. Такая попытка осуществляется в одном из последующих разделов данной монографии и приблизительно она соответствует периоду V–VI веков.

Античная музыкальная цивилизация Средиземноморья включала в себя культуры многих племен, живших в указанную эпоху: эолийцев, дорийцев, фригийцев, ионийцев, карийцев, этрусков, италиков, лигуров, иудеев, венов и многих других. Каждая из них обладала своими особыми чертами, своеобразием и индивидуальностью. Однако их историческая судьба в древности сложилась так, что не только географически, но также политически, экономически и интеллектуально на протяжении огромного исторического периода они оказались в общей культурной среде. Первоначально здесь решающее значение приобрел сложный и многогранный комплекс парадигм, объединенных общим названием «эллинизм» (ὁ ἑλληνισμός). В Древнем мире этот термин трактовался как «истинно греческий оборот речи», а в Новое время стал обозначать исторически сформировавшийся тип культуры, в основе которого лежат традиции, возникшие в Элладе. Данное обстоятельство говорит о том, что именно эллинская культура оказалась ведущей. Хотя сохранились отдельные сообщения, касающиеся некоторых особенностей ряда национальных музыкальных культур, наиболее яркие проявления античной музыкальной цивилизации, по свидетельству источников, представлены эллинской музыкой. Более того, даже тогда, когда со второй половины I века до н. э. Эллада превратилась в провинцию «Римского мира» (Pax Romana) и политическая гегемония перешла к Риму, важнейшие нормы эллинской культуры не только были восприняты завоевателями, но и нередко получали дальнейшее развитие. В подтверждение этого достаточно указать

²⁹ Подробнее об этом см. гл. I, § 2.

хотя бы на то, что эллинский язык стал в Римской империи языком науки, на котором писали многие выдающиеся римские авторы. А художественные образцы, созданные в Элладе в различных видах искусства, оказались неким эталоном, к которому постоянно стремились. Это поэзия Гомера, Гесиода, Пиндара и других, памятники архитектуры и живописи Фидия, Поликлета, Скопаса и Мирона, выдающиеся достижения в области трагедий и комедий Софокла, Эсхила, Еврипида и Аристофана. Особенно ярко эти тенденции отразились в музыкальном обиходе, где лучшими музыкантами признавались эллины, которых римляне именовали «греками»³⁰, а эллинская наука о музыке стала широко распространяться и развиваться на всем громадном пространстве могущественной Римской империи.

Среди существующих многочисленных доказательств этого история запечатлела весьма показательный эпизод, происшедший с императором Нероном (54–68 годы), считавшим себя не только выдающимся властителем, но и высокопрофессиональным кифародом. Чтобы подтвердить свой «статус» кифарода-профессионала, он предпринял «гастрольную поездку» в Ахайю, так как по существовавшим тогда воззрениям больше всего ценилась «апробация» музыканта в Греции³¹. Римский историк, описывая гастроль Нерона в Ахайе, вкладывает в его уста слова, которые мог бы сказать любой гражданин Древнего Рима: «Он утверждает, что только греки умеют слушать [музыку], и только они заслуживают [уважения] своими занятиями [в этой области]» (*solos scire audire Graecos, solosque se et studiis suis dignos ait. — Sueton. Nero 22*).

Конечно, это не означает, что римляне и другие народы *Pax Romana* не внесли своего вклада в художественное развитие античной цивилизации. Но когда речь идет о музыке, то вряд ли следует сомневаться в том, что пальма первенства в большинстве случаев оставалась за греками. Такова одна причина, из-за которой именно грекоязычные источники по музыкальному антиковедению являются важнейшими, что будет доказано и продемонстрировано в следующих разделах монографии.

Приходится акцентировать внимание на таких аспектах, поскольку проблема источников и методика их изучения являются основополагающими в музыкальном антиковедении. Поэтому первый том «Введения» в данную музыкально-историческую дисциплину целиком посвящен этой проблеме.

Однако перед тем как приступить к непосредственному анализу источников, целесообразно обсудить некоторые проблемы, относящиеся к особенностям древнего источниковедения и некоторых предпринимавшихся попыток его освоения.

³⁰ По поводу этимологии слова «грек» до сих пор высказываются самые различные предположения. Согласно одним воззрениям, оно восходит к названию племени, жившему в Эпире (Ἠπειρος — область смежная на севере с Иллирией, на востоке — с Фессалией, на юге — с Этолией и Акарнией). По мнению других, это слово мифологического происхождения и происходит от имени Γραικός, которое носил сын Пандоры, младшей дочери царя фессалийского города Фтии (Φθία). Во всяком случае, распространено мнение, что «грек» пришел на смену «эллину», хотя в одном из ранних источников, датирующемся 264–263 годами до н. э., можно прочесть: «Прежде называемые греками, [впоследствии] они были названы эллинами» (Ἐλληνες ὠνομάσθησαν τὸ πρότερον Γραικοὶ καλοῦμενοι. — *Marm. Par. 11*).

³¹ О некоторых деталях этой гастрольной поездки см. том II данной монографии, гл. X, § 3.

ГЛАВА I

Нотография и ее информационный потенциал

§ 1 *Забывтый урок*

Заглавие этого параграфа предполагает обсуждение одной из самых важных и наиболее сложных проблем, связанных с тематикой данной монографии — методики познания античной музыки. От ее выбора зависят качество и достоверность выводов, полученных в процессе исследования. Ведь далеко не все средства, используемые ныне музыковедением при анализе истории музыки последних четырех-пяти столетий, приемлемы для изучения музыкальных цивилизаций древности. В истории европейской науки о музыке уже было несколько неудачных *praecedentes* в данной области. Но, судя по всему, эти уроки прошли незамеченными, поскольку до сих пор при стремлении понять закономерности древнего музыкального мышления нередко применяются главные из тех способов, которые уже показали свою несостоятельность. Именно это обстоятельство вынуждает вспомнить об одном, но весьма показательном музыкально-историческом эксперименте, осуществлявшемся сравнительно недавно.

Как известно, история музыкального искусства начинается с тех далеких времен, до которых наука, очевидно, никогда не сможет добраться. Даже уцелевшие материалы, связанные с эпохой первоначального становления культуры, находящиеся в распоряжении науки, и те, которые будут обнаружены впоследствии, вряд ли помогут осветить такой вопрос, сформулированный еще на рубеже XIX–XX веков, как «происхождение музыки». Не случайно заглохли активные дебаты по этому вопросу, продолжавшиеся в период со второй половины XVIII века вплоть до середины XX столетия. Тогда высказывались не только историки музыки, но и многие знаменитые и малоизвестные представители интеллектуального мира¹. Обнародован-

¹ В связи с этим небезынтересно привести размышления по этому поводу основателя российской теоретической космонавтики Э. К. Циолковского (1857–1935). Согласно его мнению образцом для человека в этом случае послужило «пение птиц и членораздельная речь попугаев». Более того, создатель отечественной ракетодинамики и астронавтики считал, что «музыка явилась как бы результатом избытка сил при половом созревании». И наконец, согласно его убеждению, «музыка есть подражание пению» (Архив РАН, фонд 555, опись 1, № 472), словно пение — не музыка. Все говорит о том, что «откровения» аналогичного научного уровня можно ожидать и в том случае, если историк музыки будет высказываться по проблемам ракетодинамики и астронавтики, что еще раз демонстрирует настоятельную необходимость в профессиональной специализации.

ные в то время предположения можно было с одинаковым успехом как обосновывать, так и опровергать.

Та же участь постигла и другое направление исторического музыковедения, весьма распространенное с середины XIX века, когда в Европе стали известны образцы музыки народов, живших в отдаленных от нее географических ареалах. Они стали привлекать внимание исследователей как материал якобы способный помочь познать начальные этапы развития музыкального искусства. По мнению ученых, некоторые из этих народов находились на исторически ранней ступени развития. Такое обстоятельство квалифицировалось ими весьма своеобразно: с одной стороны, эти племена по европейскому летоисчислению жили в XVIII веке (и даже в XX), но, по мнению исследователей, особенности их жизни и мышления, говорили о том, что они соответствовали нормам либо «каменного века», либо «первобытнообщинного строя». Так мысленно была изобретена некая фантомная «машина времени» и этнографы, изучавшие жизнь этих народов, во время контактов с ними, искренне верили, что перемещаются во временном историческом пространстве. В результате «переселенными» на много десятков столетий вглубь веков оказались жители полинезийских островов и острова Фиджи, бразильские и американские индейцы, жители Британской Колумбии и другие. Благодаря такой фантазмагории стало возможным рассматривать их музыкальное творчество как образцы искусства, созданные, например, в «каменном веке»².

Сейчас уже ясно: несмотря на большую проделанную работу и на подлинное подвижничество тех, кто трудился в этой области, данное направление исторического музыковедения было обречено. Среди многих иллюзий, на которых оно основывалось, особый вред принесла искренняя вера в то, что услышанная музыка по своим особенностям тождественна той, которая звучала в первобытные времена. Отсюда делались далеко идущие выводы. Важнейшее заблуждение приверженцев описываемой методологии заключалось в том, что они не допускали мысли о *единовременном существовании* различных музыкальных цивилизаций, обладающих неодинаковыми системами музыкального мышления. Об этом нужно помнить тем, кто приобщается к музыкальному антиковедению. Ведь в античную эпоху функционировала не только греко-римская музыкальная культура, но и иные, являющиеся целью исследования автономных музыкально-исторических дисциплин, освещающих музыкальную жизнь Аккадии, Шумера, Вавилона, Ассирии, Халдеи, Селевкии, Египта, Израиля и других стран³. Среди них были не только те, которые в большей или меньшей

² См., например, *Stumpf K. Anfänge der Musik. Leipzig, 1911. S. 114, 123, 146–151; Idem. Lieder der Bellakula-Indianer // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Bd. 2, 1886, S. 86–111; Idem. Phonographierte Indianer melodien // Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Bd 1, 1922; S. 31–48; Wertheimer M. Musik der Vedda // Ibid. Bd. XI (2), 1910. S. 300–309; Seligmann C. G. and Zeligmann B. Z. The Vedda. Cambridge, 1911. P. 341–365; Sarasin P. und. Fr. Die Wedda auf Ceylon. Wiesbaden, 1892/1893; Man E. H. On the Aboriginal Inhabitants of the Andaman Island. London, 1932. P. 170; Грубер П. И. История музыкальной культуры. Т. I: С древнейших времен до конца XVI в. Москва, Ленинград, 1941. С. 7–88.*

³ Со сводом основной научной исследовательской литературы можно ознакомиться по изданию: *Riethmüller A., Zaminer Fr. Die Musik des Altertums. Unter Mitarbeit von E. Hickmann, L. Manniche, S. A. Rashid, E. Werner. Regensburg, 1989. S. 28–30; 73–75; 111–112.*

степени отличались от греко-римской, но и имевшие с ней много общего. Их сравнительное изучение — сложная и важная задача исторического музыкознания, которая рано или поздно должна быть осуществлена⁴. И только после этого можно будет говорить в целом о кардинальных принципах древних музыкальных цивилизаций.

Следует также обратить внимание на сомнительный метод работы, применявшийся в тех случаях, когда стояла задача проанализировать музыкальные образцы, созданные современными народами, но оказавшимися «первобытными». В результате музыкальный материал, услышанный европейскими этнографами, воспитанными в соответствующих музыкальных парадигмах (ладовых, интонационных, метроритмических и др.), переводился в пятилинейную нотную систему, не приспособленную для регистрации типологических особенностей музыкально-звукового комплекса, существовавшего в художественной практике этих народов. Ведь любая нотная система отражает нормы музыкального мышления только той музыкальной цивилизации, в рамках которой она сформировалась⁵. Значит, важнейшие смысловые элементы прозвучавшего музыкального материала после его транскрипции в пятилинейную нотацию полностью теряли многие свои черты и выводы делались уже по искаженным образцам. Да и сам последующий процесс анализа осуществлялся по критериям, принятым в европейском музыкознании последних двух-трех столетий. В результате все составные элементы музыки рассматривались через призму «канонов», сформировавшихся на совершенно иных принципах.

Вообще необходимо постоянно помнить о многих трудностях, стоящих на пути познания музыки древнейших эпох, особенно когда оно осуществляется по «слуховым меркам» иной музыкальной цивилизации.

Так, у фольклористов существует «поверие» (иначе трудно назвать это воззрение), согласно которому в некоторых сохранившихся песнопениях, несмотря на налет поздних наслоений, уцелели древнейшие интонации, и задача состоит только в том, чтобы их выявить. Но, как представляется, искать отдельные интонации, рожденные древними ладовыми формами и зависящие от их функциональной организации, в обиходе тех, мышление которых (в том числе и ладовое) изменилось, — весьма сомнительная цель. Невозможно согласиться с тем, что новые ладовые образования, отличающиеся иными взаимоотношениями между звуками, могли сохранить, вопреки своей природе, некоторые интонации, являвшиеся следствием иных ладовых нормативов. Поэтому трудно понять, каким образом столь подвижная субстанция, как интонация, характерная для определенной эпохи и стиля, не подвергаясь радикальным изменениям, может сосуществовать совместно с другими интонациями, отражающими специфику музыкально-го мышления иных исторических периодов⁶.

⁴ Однажды такая попытка уже была осуществлена, см.: *Герцман Е. В.* «Каталог песен» из Ашшура (KAR 158, col. VIII) и положения античного музыкознания // *Вестник древней истории.* «Наука», 1986, № 2. С. 175–182.

⁵ Подробнее об этом см. следующий параграф.

⁶ Конечно, наиболее основательные исследователи хорошо понимают это и признают, что реконструкция, например, становления ладов «по необходимости рассматривается не в историческом, а в логико-структурном аспекте» (*Алексеев Э.* Проблемы формирования лада. М., 1976. С. 270). В большинстве же случаев об этом забывают.

Но, к сожалению, подобного мнения нередко придерживаются не только фольклористы. Даже академик Б. В. Асафьев в свое время писал о музыке Древней Греции следующее: «...только вдумчивое изучение практики народного творчества, переведенное из стадии акустических измерений в стадию осознания художественно-интонационного процесса — разумею *изучение в условиях живого звучания, еще наличествующего в условиях нашего времени* (курсив мой. — Е. Г), — поможет услышать то, о чем размышляет Аристоксен»⁷. Автор этой методологии не указал, каким образом можно было в XX веке восстановить художественно-интонационный процесс, происходивший на 25 столетий ранее, и какими средствами можно извлечь из нынешней практики народного творчества интонации времен Платона и Аристотеля. Однако если попытаться провести такую работу, то результаты ее нетрудно предвосхитить, поскольку это будет лишь повторением уже неоднократно проводившегося бесплодного эксперимента.

Все это говорит о том, как важно установить для изучения античной музыки такие методы анализа сохранившихся источников, чтобы они соответствовали ей и помогли разобраться в особенностях музыкального мышления эпохи.

Когда исследуется музыка последних трех-четырех столетий, то, условно, главным источником для ее познания является нотный материал с последующим его воплощением в звучащую форму. Это обусловлено тем, что, во-первых, аналитик нотного текста мыслит нормами той же музыкальной цивилизации, в рамках которой работал автор исследуемого произведения. Во-вторых, нотация, по которой изучается музыкальный опус, сформирована в той же цивилизации и на соответствующих ей принципах. Более того, восприятие этой музыки осуществляется слухом, оказавшимся в сфере, подвластной тем же критериям, которыми руководствовался автор звучащего произведения. Конечно, сказанное не следует понимать буквально. Вне сомнения за три-четыре столетия происходили существенные изменения в музыкальном мышлении, однако они не выходили за границы нормативов, установленных данной музыкальной цивилизацией. Именно поэтому, несмотря на систематически происходящие перемены, кардинальные основы средств музыкальной выразительности сохранились. Так, постоянно эволюционирующая мажоро-минорная система остается традиционной по своим кардинальным особенностям: октавный ладовый объем, конкретная система устоев и неустоев, соответствующая направленность тяготений звуков и т. д. Аналогичным образом не подлежат изменению и основные принципы тональной организации музыкального материала, хотя их «ладовое наполнение» трансформируется, как и взаимоотношения между тональностями. Подобная ситуация позволяет исследователям, живущим и работающим в эпоху той же музыкальной цивилизации, анализировать образцы творчества различных композиторов указанного периода, используя весь комплекс средств, начиная от нотного текста произведений вплоть до осмысления слухового их восприятия.

⁷ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая: Интонация. М., 1947. С. 100. Необходимо отметить, что в сохранившемся наследии Аристоксена нет никаких «акустических измерений». Очевидно, Б. Асафьев спутал его с пифагорейцами. Вообще его высказывания по поводу любых проблем античной музыки могут служить еще одним убедительным подтверждением необходимости профессиональной специализации в среде историков музыки.

Все происходит совершенно иначе, когда перед новоевропейским исследователем стоит задача понять и оценить сохранившиеся в нотографической форме образцы античной музыки, зафиксированные как в вокальной нотации, так и инструментальной. При их изучении нужно постоянно помнить о важнейших особенностях этих документов и об обстоятельствах их создания.

§ 2

Транскрипционный вакуум

Во-первых, почти все нотографические источники сохранились не полностью, а фрагментами различной величины. Поэтому даже если бы отсутствовали многочисленные другие препятствия (о них см. далее), то из-за фрагментарности и отрывочности дошедших до нас нотных текстов нет возможности судить о них как о целостных музыкально-художественных произведениях.

Во-вторых, в античной музыкальной практике, как правило, отсутствовало разделение музыкантов-инструменталистов на композиторов и исполнителей. В абсолютном большинстве случаев каждый исполнял собственные произведения, хотя нельзя исключать и того, что в их репертуар могли входить опусы и других авторов. Но это была некая побочная тенденция, не отражавшая магистрального направления, выражавшегося в том, что композитор и исполнитель выступали в одном лице. Значит, композитор, предполагая собственное исполнение этой музыки и записывая ее «для себя», рассчитывал также и на свое импровизационное мастерство. Поэтому он мог фиксировать в нотном тексте лишь важнейшие параметры музыкального материала, исключая то, что появляется при непосредственном исполнении экспромтом. Следовательно, вполне возможно, что многие сохранившиеся нотные памятники являются лишь до предела сокращенными «конспектами», и это также не способствует формированию подлинных представлений о произведении.

В-третьих, нужно учитывать особенности самых ранних нотных систем, возможности которых были крайне ограничены. Вряд ли можно сомневаться, что первые шаги в письменной фиксации музыки были связаны с массой непреодолимых препятствий. Нашему современнику уже не понять, какие сложности стояли перед теми, кто решился письменно зафиксировать даже простейшую звуковую последовательность. Поиски основных принципов нотации представляли собой длительный и крайне сложный процесс, оставивший много нерешенных задач при формировании первых образцов нотных систем, к которым относится и античная буквенная нотация. Например, в своей уже достаточно развитой форме она успешно справлялась с фиксацией звуковысотных аспектов музыкального материала, но когда дело касалось ритмики, то она оказывалась совершенно беспомощной. Достаточно сказать, что приблизительно 97% сохранившихся нотных образцов лишены знаков, которые можно трактовать как попытки регистрации ритмических длительностей. А, как известно, несмотря на всю важность звуковысотных категорий музыкального мышления, их нотографическая фиксация без ритмики аннулирует саму возможность использовать подобный нотный материал для понимания любого музыкального произведения. Таким образом, перед исследователями встает вполне закономерный вопрос: как такими нотными записями пользовались античные музыканты-испол-

нители? Конечно, музыкальное антиковедение с помощью письменных источников нашло ответ на этот вопрос, однако его достоверность весьма сомнительна.

Дело в том, что согласно античным представлениям сформировавшимся, очевидно, еще в эпоху художественного синкретизма, главенство принадлежало слову. Тогда поэзия, музыка и танец действовали совместно, используя одновременно средства художественной выразительности всех трех видов искусств. Однако было бы явным заблуждением считать, что в тот период исключались иные формы творчества, воплощавшиеся не тремя искусствами, а двумя (поэзия и музыка либо танец в сопровождении музыки) или даже одним. Вместе с тем, согласно источникам главным художественным вектором был триединый синкретизм с абсолютной гегемонией поэзии. Отсюда следовало, что ритмические нормы поющего и «танцующегося» стихотворного текста, выраженного в ямбе, хорее, анапесте, гекзаметре и в других поэтических размерах, в музыке воплощались в тех же формах. Логика здесь была проста: поскольку содержание каждого такого произведения узнается по тексту, следовательно, он является ведущим в союзе трех искусств и поэтому музыка и танец следуют его принципам организации. Подобный взгляд распространился не только на архаичную эпоху, но и на все последующие периоды развития античного искусства, и его придерживались даже тогда, когда от художественного синкретизма сохранились лишь воспоминания. Более того, та же концепция была «приспособлена» не только к вокальным произведениям с поющим текстом, но и инструментальным, где он вовсе отсутствует.

Если представить себе практическое осуществление такой идеи на конкретном примере, то ее сомнительность становится очевидной. Например, допустим, что подобный эксперимент осуществляется с таким стихотворным размером, как ямб (ὁ ἵαμβος), в основе которого лежит двухслоговая, но трехморная стопа⁸, содержащая один краткий и один долгий слог, равный по продолжительности двум кратким. В музыке такая конструкция может выражаться неизменной последовательностью: ♪♪. Аналогичным образом в хорее (ὁ χορείος), представляющем собой некую «зеркальную» по сравнению с ямбом трехслоговую стопу, идентичную «обратной» ритмической последовательности: ♪♪♪. Можно только представить себе «художественные качества» музыкального произведения, на всем протяжении которого постоянно звучит только одна ритмическая пара длительностей. Не вызывает сомнений, что подобная «концепция» не могла быть реализована не только в инструментальной, но и вокальной музыке. Как покажет дальнейшее изложение материала, приверженность к такой «ритмической теории» стала следствием того, что античное музыковедение на протяжении длительного исторического периода не могло определить, что собой представляет «музыкальное время» и его единицы, а поэтому обратилось за помощью к поэтической метрике. Но когда в теорию одного искусства пытаются внедрить категории другого, всегда получается бесплодный результат.

⁸ По непонятным причинам в абсолютном большинстве русскоязычных публикаций в таких случаях закрепилось обозначение «двухсложная» стопа, хотя корнем этого слова является «слог». Что же касается термина «мора», то в древнеримской метрике того — единица длительности, необходимая для произнесения одного краткого слога. Таким образом, ямб состоит из двух разных по длительности слогов: одного краткого, равного одной мора, и второго долгого — длящегося две морае.

Итак, имеющийся в распоряжении науки нотографический материал, средствами которого зафиксировано то, что сохранилось от музыкальных произведений, созданных в античную эпоху, фактически лишен ритмики! Следовательно, в нем отсутствует важнейший аспект музыкального языка, и поэтому сохранившиеся нотные образцы также не в состоянии пока дать информацию о художественных особенностях содержащегося в них музыкального материала. Конечно, не исключено, что в дошедших до нас нотографических фрагментах остается нечто неизвестное для современных исследователей и в буквенной нотации присутствуют некие еще необнаруженные индикаторы музыкальной ритмики. Но даже в этом случае, пока не будет «расшифрована» предполагаемая ритмическая «тайнопись», дошедший до нас нотный арсенал остается для музыкального антиковедения собранием безмолвных источников. Вместе с тем они дают возможность осмыслить некоторые побочные детали, например используемые «рабочие» диапазоны вокальных и инструментальных произведений, популярные интервальные шаги в мелодических образованиях и т. д. Однако важнейшие сведения о проявлении особенностей музыкального мышления пока остаются в этой области недостижимыми.

В-четвертых, чтобы в настоящее время был проведен анализ уцелевших памятников античной нотографии, их необходимо транскрибировать в современную пятилинейную нотацию. Однако здесь аналитиков ожидает новый барьер, преодоление которого практически невозможно. Ведь пятилинейная нотация в ее современной форме создана для фиксации семиступенных октавных ладовых образований, тогда как античная — для трехступенных тетраходных конструкций, поскольку такова была главная особенность античного музыкального мышления. В процессе изложения материала будет приведено много свидетельств, подтверждающих такую его специфику, постоянно проявлявшуюся в важнейших категориях теории музыки. Поэтому, чтобы понять все последствия транскрибирования из одной нотной системы в другую, необходимо осознать самые основные принципы действия античного музыкального мышления по организации звукового пространства. Иначе говоря, нужно понять: что означает мыслить *тетрахордно*?⁹

Общеизвестно, что музыка — не хаос звуков, а особая сложная звуковысотная и ритмическая организация. Но вся история музыкального искусства свидетельствует о том, что мышление человека не в состоянии постичь полный свод использующихся в музыкальной практике звуков как единую систему. Поэтому оно делит все звуковое пространство на определенные и полностью идентичные сегменты, воспринимающиеся как некий логический стандарт. Смысловое содержание, существующее в рамках данного сегмента, рассматривается как отражение «конструкции» всего звукового пространства. Чтобы убедиться в этом, каждый из наших современников может сопоставить широчайший звуковой диапазон, использующийся в музыкальной практике (например, от самого низкого звука контрабаса

⁹ Возникший вопрос самым тесным образом связан с особенностями античной музыкальной системы, в которой отражены важные параметры тетраходного мышления. Это обстоятельство требует хотя бы самого общего знакомства с логикой организации системы. Поэтому здесь, в самом начале изложения материала, приходится уделить внимание этой проблеме, которая более подробно будет обсуждаться в последующих разделах первого тома монографии.

или тубы до самого высокого звука флейты-пикколо), с хорошо известным октавным сегментом, включающим в себя восемь звуков (*do, re, mi, fa, sol, la, si, do*¹⁰). Ведь именно он является тем своеобразным «компасом», с помощью которого осмысливается все звуковое пространство и его регистры. Более того, все важнейшие смысловые категории музыкального мышления ограничены именно его рамками. Достаточно вспомнить, что каждый лад в нашем сознании ограничен октавными границами, тональная система понимается только в ее пределах¹⁰, так называемое «обращение интервалов» также регулируется теми же нормативами¹¹ и т. д. Поэтому обсуждаемый феномен музыкального мышления целесообразно обозначить как «ладовый объем», поскольку именно в нем формируются особенности контактов между звуками (их «притяжения» и «отталкивания») и логика всей организации звуковысотного музыкального материала¹².

Однако следует уяснить, что вся история музыки является свидетельством тому, что ладовый объем трансформируется и в различных музыкальных цивилизациях он представлен не только сегментами неодинакового объема, но и отличающегося содержания. Весь материал настоящей монографии должен продемонстрировать как одно и то же звуковое пространство, которое наши современники осмысливают октавными сегментами, в Античности дифференцировалось на тетракордные секции¹³. Если ладовый объем современного музыкального мышления предполагает восьмизвуковую организацию, но семиступенную, то в античную эпоху это был тетракорд — четырехзвучиной и соответственно трехступенный сегмент. Это нашло свое убедительное воплощение в античной музыкальной системе. Но прежде чем с ней знакомиться, нужно уяснить ряд важных обстоятельств¹⁴.

Необходимо учитывать, что она является результатом опыта по схематизированному воплощению в теории музыкально освоенного звукового

¹⁰ Именно по этой причине в нашей музыкальной системе невозможна модуляция на октаву, поскольку она лишь повторяет содержание «сегмента» в другом регистре. Аналогичная особенность античного музыкального мышления более подробно будет обсуждена в гл. V, § 6 «б».

¹¹ В результате интервал секунды идентичен «ноне», а модуляция на секунду вниз тождественна модуляции на септиму вверх и т. д.

¹² Подробнее об этом см.: Герцман Е. Забытая категория музыкального мышления // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Сборник статей по материалам IV Международной научно-практической конференции (2–3 декабря 2011 года). Часть 2. Ред.-сост. М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. С. 49–59.

¹³ Об особенностях ладового объема в средневековой Византии см.: Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. СПб.: Издательский дом «Миръ», 2018 (в печати). Специалисты по музыке западноевропейского Средневековья без труда могут продемонстрировать гексахордные формы ладового объема, когда звуковое пространство дифференцировалось по конкретной «модели»: *ut, re, mi, fa, sol, la*. См., например: *Fratriis Jeronimi de Moravia. Tractatus de musica. Caput XII // Scriptorum de musica medii aevi. Novam seriem a gerbertina alteram. Collegit nunque primum edidit E. de Coussemaker* (Далее — *Coussemaker*). Т. I. Parisiis 1864. P. 22–26; *Fratriis Walteri Odingtoni. De speculatione musice. Caput XVIII // Ibid.* 214–216; *Cujusdam Aristotelis. Tractatus de musica // Ibid.* P. 255 и многие другие.

¹⁴ История развития античной музыкальной системы имеет свои особенности, и в результате ее эволюции получилось так, что пары низких и высоких тетракордов имеют свои названия. Подробнее о причинах этого см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинской науки о музыке. СПб., 2003. С. 181–263.

пространства. Ведь существующие в природе звуки становятся пригодными для использования в музыкальном искусстве не только после того как они приобретут определенные акустические качества: точную высотность, конкретную длительность, тембр и динамику. Подлинно музыкальное преобразование звуков осуществляется лишь тогда, когда они смогут взаимодействовать с себе подобными, находящимися на иных высотных уровнях, обладающих разной длительностью и другими индивидуальными особенностями. Иначе говоря, целью данного процесса является способность каждого звука стать единицей некоего музыкально-звукового «сообщества», в котором формируется их функциональная иерархия.

Отсюда следует, что подобная теоретическая система — отражение особенностей музыкального мышления, проявляющихся в практике искусства, а ее содержание зависит от того, какой объем сведений в этой области смогло зарегистрировать музыкознание и насколько глубоко они осознаны. Таким образом, музыкальная система является результатом научного обобщения практики музицирования и формируется при участии многих поколений музыкантов-практиков и теоретиков. Какая из этих двух групп вносит бóльший вклад в формирование системы, зависит от взаимоотношений между ними, поскольку в различных музыкальных цивилизациях и в исторических периодах они неодинаковы. Кроме того, такая система может функционировать в науке о музыке только в том случае, если она будет воплощена в какой-то конкретной и наглядной форме. Как показывает история музыки, это всегда была особым образом запечатленная звукорядная конструкция. Если ко времени ее создания музыкальное искусство уже обладало нотацией, то система выражалась посредством нотографических знаков (подобно современной, фундамент которой представляет собой последовательность *c, d, e, f, g, a, h, c¹*). Сложнее обстояло дело с этой проблемой в тех музыкальных цивилизациях, в которых ко времени образования системы еще не существовало нотации. Античность относится к такому типу художественных культур¹⁵.

Поэтому в процессе формирования теоретической системы, для ее письменного воплощения необходимо было справиться с крайне сложной задачей — наглядно зафиксировать образование, состоящее из звуков, которые невозможно увидеть, чтобы изобразить графически. Очевидно, после длительных и неудачных попыток был найден способ, предполагавший регистрацию звуков при помощи их названий. Но для того чтобы каждый звук получил свое наименование, самой системе предстояло выйти из умозрительной сферы и приобрести какой-то реальный вид. Без такой трансформации она не могла существовать в науке о музыке и поэтому стала рассматриваться как некая лира, а звуки системы квалифицировались как струны, названные по особенностям звучания либо расположения.

Все это не означает, что в создании системы участвовали только теоретики, поскольку данные музыкальной практики должны были быть представлены теми, кто непосредственно музицирует. Однако вряд ли следует

¹⁵ Критику давних и ныне существующих воззрений, согласно которым античная буквенная нотация могла использоваться с III или даже V века до н. э.; см.: Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций (в печати). См. также гл. 5, § 7 данной монографии.

сомневаться, что решающую роль в формировании античной системы сыграли, конечно, те ученые, которые работали в области музыкальной науки. Комплекс сведений приводящихся далее на страницах данной монографии, является убедительным подтверждением этого. В распоряжении древних музыковедов был единственный способ регистрации системы: в качестве таблицы, представлявшей собой перечень названий звуков. Поскольку такая система возникла в тетраходную эпоху музыкального мышления, то она могла состоять только из тетраходов, а «имя» каждого звука зависело от его положения как в конкретном тетраходе, так и в рамках всей конструкции.

Таковы «музыкальные» причины, способствовавшие формированию системы. Но кроме них существовали и другие, либо вообще не имеющие отношение к ее музыкальным аспектам, либо лишь частично связанные с ними. Прежде всего — это методология письма. Ведь традиция сложилась так, что любой фиксированный текст начинал записываться с верхней части папирусного или пергаментного листа. Следовательно, начальные звуки системы были обречены именно на такую запись. Но какой звук при такой ситуации должен был считаться исходным? Это не простой вопрос, и ответ на него можно дать только тот, который подтверждается сохранившимися источниками. А они свидетельствуют, что в самой верхней части писчего материала находились низкие звуки, а в нижней — высокие. Как представляется, объяснить подобную тенденцию можно только следующими соображениями.

У современных музыкантов принято перечислять звуки любого аккорда снизу вверх: *c - e - g, d - fis - a* и т. д. И никто из них, не знакомый с причиной такой традиции, не задумывается, почему это так, а не иначе. Скорее всего, она сложилась как результат конкретного акустического состава каждого музыкального звука, обладающего серией призвуков, получивших наименование *Obertöne*, что в России нередко называется «частичными тонами». Как известно, эти призвуки являются постоянным акустическим составом каждого звука и звучат выше его. Их восприятие доступно лишь при целенаправленном «прослушивании» и притом весьма развитым слухом. Реакция же на звучание основного низкого звука очевидна, поскольку она является главной и ведущей. Это обстоятельство предопределило и особенности классификации аккордов в новоевропейской музыке, где отсчет начинается с основного самого низкого звука, хотя остальные, составляющие аккорд, являются полноценными музыкально-звуковыми единицами, также состоящими из аналогичных «своих» призвуков. Не исключено, что подобная слуховая ситуация, выделяющая в качестве ведущего самый низкий звук античной музыкальной системы, способствовала тому, что и здесь «первенство» оказалось за ним, хотя о феномене обертонов в Античности не было известно. Скорее всего, здесь сыграли свою роль объективные физико-акустические особенности музыкального материала. Во всяком случае, абсолютно во всех древних источниках изложение системы построено так, что исходным ее звуком стал самый низкий, выписывавшийся вверху листа, тогда как все последующие, звучащие выше его, располагались ниже, а самый высокий оказывался в нижней части таблицы. Чтобы наш современник ощутил это своеобразие античной музыкальной системы, он может увидеть его «дубликат» в аналогичной современной записи:

| | |
|----------------|-----------------|
| c | do |
| d | re |
| e | mi |
| f | fa |
| g | sol |
| a | la |
| h | si |
| c ¹ | do ¹ |

Это обстоятельство сыграло решающую роль в присвоении названий звукам, и в результате возник парадокс¹⁶: самый низкий из них по звучанию получил название «гипата» (ὕπατη — «высокая»), поскольку он оказался в самом верху таблицы, представлявшей систему¹⁷. Женский же род этого прилагательного (и всех других звуков системы) был обусловлен тем, что, как уже указывалось, система рассматривалась в качестве особой лиры, а каждый ее звук — как соответствующая «струна» (ἡ χορδή). За «гипатой» вверх по звучанию, но вниз по записи следовала «паргипата» (παρυπάτη — [расположенная] «рядом с гипатой»)¹⁸, а затем — «лиханос» (λιχανός — название указательного пальца¹⁹), также звучащий выше «паргипаты», но записанный ниже ее. Если в таком порядке представить самый низкий по звучанию, но самый высокий по записи тетрахорд системы с указанием нумерации ступеней (I, II, III) и условной последовательности звуков (h – c – d), то он принимает такой вид:

| | | | |
|-----|-----------|----------|---|
| I | гипата | ὕπατη | h |
| II | паргипата | παρυπάτη | c |
| III | лиханос | λιχανός | d |
| I | гипата | ὕπατη | e |

Более того, этот самый низкий тетрахорд системы получил свое название от звука ступени I и стал именоваться «тетрахордом высоких [звуков]» (τὸ τετράχορδον τῶν ὑπατῶν). Очевидно, в сознании античных теоретиков каким-то образом координировались две формы системы — письменная

¹⁶ Критику бытовавших в XX веке объяснений этого парадокса см. в изд.: Герцман Е. Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Издательский дом «Мирь», 2016. С. 516, сноска 19.

¹⁷ Впоследствии при расширении системы был добавлен еще один звук, располагавшийся на тон ниже «гипаты» и называвшийся «прослабаноменос» (προσλαβονόμενος — «добавочный»). Но согласно сложившейся методике записи он был зарегистрирован выше «гипаты» и с него начиналось изложение системы.

¹⁸ Буквально: «парипата» (παρυπάτη). Этот термин произошел от присоединения приставки *пара* к *ὕπατη*. В русскоязычном обиходе этот термин целесообразно использовать как «паргипата», чтобы очевидным было его происхождение — «расположенная рядом с гипатой».

¹⁹ Несмотря на то, что слово *λιχανός* в древнегреческом языке женского рода, представляется более логичным при переводе сохранить фонетику термина, нежели его грамматический род (тогда — «лихана»). Название же «лиханос» (отличающееся по семантике от своего окружения), очевидно, более позднего происхождения. Однако термин «лиханос» нельзя рассматривать как свидетельство исполнения этого звука указательным пальцем на струнных и духовых инструментах.

и реально звучащая, хотя в некоторых случаях им не удавалось избежать путаницы. Но чтобы у нашего современника не сложилось превратное представление о подлинном звучании системы, этот тетрахорд вопреки греческому термину будет именоваться «тетрахордом низких [звуков]»²⁰. Надеюсь, что такое осознанное отступление от первоисточника будет понято правильно и поможет лучшему освоению древней системы.

История эволюции системы пошла по такому пути, что названия звуков двух нижних тетрахордов отличались от аналогичных названий двух или трех верхних (в зависимости от вариантов формы системы)²¹. Последние носили такие наименования: «парамеса» (παράμεση — [расположенная] «рядом с месой»), «трита» (τρίτη — «третья», то есть третья от центральной меса), «паранэта» (παράνητη — [расположенная] «рядом с нэтой»), «нэта» (νήτη — «крайняя»).

В центре системы располагалась «меса» (μέση — «средняя», «центральная»), получившая свое наименование не потому, что она была ладотональным центром, а только как некая средняя по расположению и служившая условной границей между двумя парами соединенных тетрахордов (низких и высоких)²²: см. таблицы I и Ia на с. 32, 33.

В дальнейшем будет продемонстрировано, что с точки зрения античного музыкального мышления все однономерные ступени выполняли одинаковые ладовые функции в своем тетрахорде²³.

Спустя громадный исторический период после своего формирования система, пройдя все пути своего развития, на закате Античности стала основой буквенной нотации. Естественно, что нотография переняла все тетрахордные принципы системной организации, ставшие и ее характерной особенностью. Иначе и не могло случиться, так как и система, и нотация — своеобразии тетрахордной музыкальной цивилизации.

Пятилинейная же нотография сформировалась в иную эпоху и поэтому приспособлена воплощать нормы музыкального мышления своего времени. Значит, отличие между нотациями влечет за собой разный ладовый строй с несходными системами устоев и неустоев, что указывает на совершенно различные функциональные взаимоотношения между звуками. Таким образом, перевод из одной нотной системы в другую, каждая из которых способна фиксировать только присущие ей особенности, полностью искажает функциональную логику музыкального материала. Но даже если современный инструменталист или певец, чтобы не нарушать «природу» античного первоисточника, теоретически освоив антич-

²⁰ Такова общепринятая в античном музыкознании форма названия всех тетрахордов системы, где подразумевается отсутствующее заключительное слово «звуков»: «тетрахорд средних» (τὸ τετράχορδον τῶν μέσων), «тетрахорд соединенных» (τὸ τετράχορδον τῶν συνημμένων), «тетрахорд отделенных» (τὸ τετράχορδον τῶν διεξυμμένων) и «тетрахорд высоких» (τὸ τετράχορδον τῶν ὑπερβολαίων).

²¹ О причинах этого см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 181–263.

²² В приводящейся таблице, звуки которой соответствуют структуре античного диатонического лада, вместе с нумерацией ступеней даны условные параллели с современной звуковой последовательностью. Здесь и далее во всех аналогичных таблицах, это делается только ради более удобной ориентации наших современников в античных звуковых образованиях. Однако ни о каких смысловых параллелях в данных случаях не приходится говорить.

²³ См. гл. 4, § 1 «В».

ТАБЛИЦА I

| | | | | | | | |
|---|-------------------------|----------------------|-------------------|---|----------------------|---|----------------|
| | | | | | | | Меса (μέση) |
| | | | | | лиханос (λιχανός) | I | |
| | | | | паргипата (παρυλάτη) | III | | |
| | | | гипата (ύλάτη) | II | | | |
| | | лиханос (λιχανός) | I | | | | |
| | паргипата (παρυλάτη) | III | | | | | |
| гипата (ύλάτη) | II | | | | | | |
| I | | | | | | | |
| тетрахорд низких (τὸ τετράχορδον τῶν ύπατῶν) | | | | тетрахорд средних (τὸ τετράχορδον τῶν μέσων) | | | |

ную нотную систему, попытается воспроизвести уцелевший древний нотный фрагмент без транскрипции в пятилинейную нотацию, то и такой подход не спасет от радикальных искажений. Ведь музыкальное мышление этого исполнителя полностью соответствует принципам, отраженным в пятилинейной нотации. Значит, и без транскрипции античных нотных образцов любой исполнитель сможет «интерпретировать» звуковой материал только в рамках современных ему музыкально-смысловых параметров.

Следовательно, на нынешнем этапе развития музыкального антиковедения уцелевшие античные нотографические памятники способны дать минимум сведений об особенностях древней музыки. Однако не следует исключать, что в будущем могут быть найдены методики, способные преодолеть если не все преграды, стоящие на пути проникновения в суть нотографического воплощения античного музыкального мышления, то хотя бы некоторые из них. В результате появится возможность еще больше приблизиться к его пониманию²⁴. Следовательно, изучающий музыкальное анти-

²⁴ Такие надежды дает ряд новых исследований: *Энглин С. Е.* Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников. Дис. <...> канд. искусствоведения. Российский институт истории искусств. СПб., 2005; его же: Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica.* —

ТАБЛИЦА Ia

| | | | | | | |
|---|------------------|-----------------------|----------------|---|-----------------------|----------------|
| | | | | | | нѣта (νήτη) |
| | | | | | паранѣта (παρνήτη) | I |
| | | | | трита (τρίτη) | III | |
| | | | нѣта (νήτη) | II | | |
| | | паранѣта (παρνήτη) | I | | | |
| | трита (τρίτη) | III | | | | |
| парамеса (παρμέση) | II | | | | | |
| I | | | | | | |
| тетрахорд отделенных (τὸ τετράχορδον τῶν διεξευγμένων) | | | | тетрахорд высоких (τὸ τετράχορδον τῶν ὑπερβολαίων) | | |

коведение должен знать существующий объем таких памятников и поэтому они здесь перечисляются.

§ 3

Нотографический каталог

1. Два памятника нотографии, содержащиеся в двух источниках, хранящихся в Оксфордском музее под шифрами Papyrus Ashmoleanus inv. 89B/31, 33 и Papyrus Ashmoleanus inv. 89B/29–32. Предполагается, что в первом из них может излагаться песнопение из трагедии Софокла «Ахиллес», а во втором (состоящем из 56 отрывков) распев, в котором упоминается имя Киприды — один из эпитетов богини любви Афродиты. Однако здесь текст не всегда сопровождается нотными знаками, а некоторые из них располагаются на большом удалении друг от друга, что создает много проблем при

Petropoli, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144; его же. Что скрывается за нотацией первого Христианского гимна? (Рар. Оху. 1786) // Приношение Alma Mater. Сборник статей выпускников и преподавателей к 75-летию Государственного музыкального училища им. М. П. Мусоргского. СПб., 2004. С. 10–32; его же. Метро-ритмические обозначения античной нотации // Музыка в культурном пространстве Европы–России. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 26–40. Однако насколько справедливы подобные ожидания, покажет будущее.

изучении, поскольку постоянно возникают подозрения о лакунах в нотном тексте²⁵.

2. Нотные образцы античной музыки в трех документах из фондов Австрийской национальной библиотеки: Papyrus Vindobonensis G 2315, Papyrus Vindobonensis G 29825 a — f и Papyrus Vindobonensis G 13763/1494. В первом выписан ряд распевających строк из трагедии Еврипида «Орест» (*Eurip. Or. 338–344*). Второй из этих памятников весьма разнообразен, поскольку содержит плохо сохранившийся нотированный фрагмент текста какой-то трагедии, а также отрывочные фразы, тематика которых связана с Троянской войной. Далее следует фрагмент из девяти строк, а на каждой из них — по одному или двум нотированным слогам. Завершают рукопись три отрывка, в которых не сохранилось ни одного цельного слова, но зато здесь встречаются также инструментальные нотные знаки. В третьем венском папирусе зафиксировано семь распевających строк с неидентифицированным поэтическим текстом²⁶.

3. В библиотеке египетского города Каир под шифром Papyrus Zenon 59533 зарегистрирован документ, представляющий собой обрезанный папирусный лист, в котором оставшийся текст занимает только верхнюю его треть. В нем речь идет о мольбе и обряде, связанном с коленопреклонением, а потому предполагается, что это песнопение звучало в какой-то трагедии²⁷.

4. В библиотеке Лейденского университета хранится Papyrus Lugdunensis inv. P. 510, в котором выписаны два фрагмента из трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде». В одном из них остался только текст, хотя исследователи допускают, что прежде он сопровождался нотными знаками. Второй же, включающий в себя строки трагедии (784–794), дан с нотным текстом²⁸.

5. Пеан Афиней²⁹ (ὁ παλιὸν Ἀθηναίου) — одно из двух песнопений этого жанра, обнаруженных на плите южной стороны афинской сокровищницы в Дельфах. Плохо сохранившийся нотно-поэтический текст этого памятника изложен в двух колонках по 17 строк в каждой, а также в двух очень ма-

²⁵ West M. L. Sophocles with Music (?). Ptolemaic Music Fragments and Remains of Sophocles (Junior?), «Achilles» // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. Bd. 126, 1999, 43–65. Pl. IX–XII. Здесь и далее указываются только первые публикации, познакомившие общественность с конкретным нотографическим памятником.

²⁶ Wessely C. Antike Reste griechischer Musik // 22 Jahrsbericht des K. K. Staatsgymnasiums in 3. Bezirk Wien 1890. Vienna, 1891. S. 16–26; Idem. Papyrus-Fragment des Chorgesanges von Euripides Orest 330 ff. mit Partitur // Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer. 5, 1892. S. 65–73.

²⁷ Del Grande C. Espressione musicale dei poeti greci. Naples, 1932, 91–96; Edgar C. C. Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 90 // Zenon Papyri IV. Cairo 1931. P. 2. Mountford J. F. Greek Music: The Cairo Musical Fragment // Powell J. U. New Chapters in the History of Greek Literature III. Oxford, 1933. P. 260.

²⁸ Jourdan-Hemmerdinger D. Un nouveau papyrus musical d'Euripide (Présentation provisoire) // Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1973. P. 292–302; Eadem. Le nouveau papyrus d'Euripide: Qu'appartient-il à la théorie et à l'histoire de la musique? // Les sources en musicologie. Paris, 1981. P. 35–65.

²⁹ «Пеан» (ὁ παλιὸν — «целитель», «избавитель») — один из культовых эпитетов Аполлона как бога-целителя, превратившийся в название песнопения в его честь. Считается, что в архаичные времена «Пеан» был хоровым гимном, обращенным к Аполлону со словами благодарности за избавление от болезни, несчастья, голода и т. д. Впоследствии пеаны стали сочиняться и в честь других богов.

леньких дополнительных фрагментах по три строки. Его заглавие после восстановления утраченных слов приняло такой вид: [Παιὸν καὶ ὑπορχημα] εἰς Θεὸν ὃ ἐ<λόησεν> Ἀθηναῖος³⁰. — «[Пеан и гипорхема³¹], которые в честь Бога создал Афиней». Существует предположение, что автором музыки данного песнопения является Афиней. Он представлен в одном эпитафическом памятнике как афинянин, сын Афинейя (Ἀθήναϊος Ἀθηναίου, Ἀθηναῖος), — певец, участник второй Пифаиды³², проходившей в Дельфах в 127 году до н. э., и зарегистрирован как «поющий пеан» (σόμενος τὸν παιᾶνα)³³.

6. Пеан Лимения (ὁ παιᾶν Λιμνίου) — второй из двух пеанов, выгравированных на южной стороне той же афинской сокровищницы в Дельфах. Поющий текст здесь выписан в двух колонках: в одной 27 строк, а в другой — 13. Однако в большинстве случаев их первые слова или окончания не уцелели. Изложение поэтического и нотного текста предваряется небольшим заглавием:

[πα]ῖαν δὲ καὶ π[ροσ]όδιον εἰς τ[ὸν] Θεὸν ὃ ἐπόησε[ν]
καὶ προσεκιθάρισε[ν] Λιμνίου Θ[ο]ίοι[ν] Ἀθηναῖος
(«Пеан и просодий³⁴ в честь бога, который создал
и проаккомпаниро[вал] на кифаре Лимений, сын Т[ен]а, афинянин»).

Вполне возможно, что этот Лимений был участником Пифаиды, проходившей в 128/127 гг. до н. э.³⁵

7. Гимн Асклепию (ὁ ὕμνος εἰς Ἀσκληπιόν)³⁶, запечатленный на фрагменте плиты, обнаруженной недалеко от храма Асклепия в Эпидавре³⁷. Он состоит из 10 строк текста с нотацией, края которых не сохранились. Сейчас этот памятник находится в городском музее города Эпидавра под шифром SEG 30. 390³⁸.

8. Гимн Гелиосу (ὁ ὕμνος εἰς Ἥλιον), выписанный в ряде манускриптов и представляющий собой сопровождающиеся нотными знаками 25 строк стиха, автором которого считается критский поэт II века Месомед (Μεσομήδης)³⁹.

³⁰ В угловые скобки в греческих текстах заключены слова, восстановленные исследователями вместо утраченных.

³¹ «Гипорхема» (τὸ ὑπόρχημα, от ὑπό — «под» и τὸ ὄρχημα — «танец», то есть буквально: «под танец», «в сопровождении танца») — популярный древнеэллинический танец, озвучивавшийся поющими и декламирующимися стихами, а также музыкальным инструментом.

³² «Пифаида» — один из религиозных праздников.

³³ *Στέφανης I. Διονυσιακοὶ τέχνηται. Συμβολὲς στὴν προσοπογραφία τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν. Ἡράκλειο, 1988 (далее — Στέφανης), № 67. Об этом памятнике см. также: Weil H. Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique // Bulletin de correspondance hellénique. T. 17, 1893. P. 569–583.*

³⁴ «Просодий» (τὸ προσόδιον), очевидно бытовой вариант ἢ προσῳδία, что буквально означает «то, что исполняется под пение». Хотя филологи трактуют τὸ προσόδιον как falsa lectio (см.: A Greek-English Lexicon. Compiled by Liddel H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford, 1996 [В дальнейшем — LS]. P. 1533). Обычно это было песнопение, связанное с культом какого-то божества и исполнявшееся во время шествия при подходе к жертвенным алтарям или храмам.

³⁵ *Στέφανης I. Op. cit. № 1553.*

³⁶ Асклепий (Ἀσκληπιός) — согласно древнеэллинической мифологии, бог врачевания.

³⁷ Эпидавр (Ἐπίδαυρος) — город в северо-восточной части Пелопоннеса, центр культа Асклепия.

³⁸ *Μίτσος Μ. Τ. Ἱερὸς ὕμνος ἐξ Ἀσκληπιείου Ἐπιδαύρου // Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς 1980, 212–216.*

³⁹ *Galilei V. Dialogo della musica antica e moderna. Firenze, 1602. P. 96, 97, 154.*

9. Гимн Каллиопе и Аполлону (ὁ ὕμνος Καλλιόπης καὶ Ἀπολλώνος) — пятистрочный нотированный стих того же Месомеда.

10. Гимн Немесии⁴⁰ (ὁ ὕμνος εἰς Νέμεσιν) — 20-строчный нотированный стих, также считающийся принадлежащим Месомеду.

11. Нотированный ямбический стих в честь Музы ([ὁ στίχος] εἰς μουσάν ἰάμβος) — еще один четырехстрочный нотированный стих Месомеда.

12. Гимн Синури (ὁ ὕμνος εἰς Σινούρη) — фрагменты песнопения, уцелевшие на двух мраморных глыбах из храма карийского бога Синури, располагавшегося в Милассах⁴¹ (Μυλάσ[σ]α).

13. Гимн Святой Троице (ὁ ὕμνος εἰς Τράδα), содержащийся в Papyrus Oxurhynchus 1786⁴².

14. Эпитафий Сикила (ὁ ἐπιτάφιος Σεκίλου) — современное название четырехстрочного древнеэллинического стихотворно-нотного памятника, оставшегося на погребальной стеле⁴³, где упоминается Σεκίλος Εὐτέρ ... Исследователи, восполняя недостающие буквы, получают Σεκίλος Εὐτέρ[που] — «Сикил, сын Евтерпа». Однако в данном случае может возникнуть и другой вариант — Σεκίλος Εὐτέρ[πης], то есть «Сикил, сын Евтерпы», богини лирической поэзии, а такой результат требует особого исследования. Поэтому личность этого Сикила нуждается в обоснованной идентификации.

15. Нотографический памятник, известный как Papyrus Berolinesis 6870, включает в себя четыре сочинения: строки 1–12 — пеан, строки 13–15 — инструментальная пьеса, строки 16–19 — очевидно фрагмент из какой-то анонимной трагедии, в основе сюжета которой лежит миф об Аяксе⁴⁴, а в строках 20–22 — еще одна небольшая инструментальная пьеса. Во многих случаях окончание строк отсутствует⁴⁵.

16. В библиотеке Йельского университета хранится Papyrus Yaleensis. StYBR inv. 4510, содержащий некие остатки поэтического и нотного текста, изложенные в двух колонках по 10 строк. Возможно, что это следы некогда выписанных здесь двух песнопений⁴⁶.

17. Библиотека американского города Мичиган обладает двумя нотографическими рукописями — Papyrus Michiganensis 1250 и Papyrus Michi-

⁴⁰ Немесия (Νέμεσις) — богиня справедливого возмездия. В русскоязычных публикациях ее представляют как «Немесиду». Такой вариант трудно объяснить даже ссылкой на форму genetivus (зачастую лежащую в основании русских транслитераций), поскольку она не соответствует (Νεμέσεως) принятой версии имени.

⁴¹ Милассы (τὰ Μυλάσσα) — город в Карию (Καρία), области в юго-западной части Малой Азии.

⁴² Оксиринх (Ὁξύρυχος) — египетский город на 200 км. южнее Каира и на 15 км западнее Нила. Первое известие об этом нотографическом памятнике см. в изд.: Hunt A. S., Jones H. S. Christian Hymn with Musical Notation // The Oxurhynchos Papyri, ed. B. P. Grenfell, A. S. Hunt, E. Lobel. Vol. 15, 1922. P. 21–25. В окрестностях Оксиринха были обнаружены многие папирусные источники и в том числе ряд нотографических.

⁴³ Ramsay W. M. Unedited Inscriptions of Asia Minor, № 21 // Bulletin de correspondance hellénique. Bd. 7, 1883. S. 277–278.

⁴⁴ Такое имя носили два участника Троянской войны: Homer. Il. XII 265–370; XIII 46–82, 197–205, 701–708.

⁴⁵ Schubart W. Ein griechischer Papyrus mit Noten // Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos. — philol. und histor. Classe. Bd. 36, 1918. S. 763–768.

⁴⁶ Johnson W. A. Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation // Journal of Hellenic Studies 120, 200. P. 57–85.

ganensis 2958. Первая из них содержит отрывок инструментальной пьесы, зафиксированный буквенной нотацией, а вторая, по мнению исследователей, — два вокальных произведения. Одно из них изложено на строках 1–18 и, возможно, представляет певческий диалог между знаменитым мифологическим персонажем Орестом и его старым слугой. Особенностью этого документа является то, что на строке 5 сохранился нотный текст, а словесный отсутствует. Тематику же другого пока не удалось установить⁴⁷.

18. В городской библиотеке столицы Норвегии находится Papyrus Osloensis 1413, содержащий серию фрагментов, в большинстве которых сохранились разрозненные части отдельных слов, сопровождающиеся минимальным количеством нотных знаков — от 1 до 3. Однако в одном из них (во фрагменте А), судя по всему, даны два нотированных текста: от 1 до 15 строки и от 15 до 19. Мифологические персонажи, упоминающиеся в них, дают основание предполагать, что музыкальный материал был создан для каких-то трагедий⁴⁸.

19. Среди исследователей античной нотации известен документ, упоминаемый как Papyrus Schøeni 2260, по имени его владельца коллекционера Мартина Шоена (Martin Schoyen). В этом памятнике на четырех строках излагаются остатки некогда полного песнопения. Но, к сожалению, здесь нельзя обнаружить ни одного целого слова, хотя оставшиеся от них слоги сопровождаются вокальной нотацией.

20. В библиотеке египетского города Оксиринх⁴⁹ хранятся 12 памятников античной нотации: Papyrus Oxurhynchus 2436, Papyrus Oxurhynchus 3161, Papyrus Oxurhynchus 3162, Papyrus Oxurhynchus 3704, Papyrus Oxurhynchus 3705, Papyrus Oxurhynchus 4461, Papyrus Oxurhynchus 4462, Papyrus Oxurhynchus 4463, Papyrus Oxurhynchus 4464, Papyrus Oxurhynchus 4465, Papyrus Oxurhynchus 4466, Papyrus Oxurhynchus 4467. Все они включают в себя уцелевшие с разной степенью сохранности распевавшиеся отрывки текстов и такие же зачастую разрозненные серии нотных знаков⁵⁰.

§ 4

Безмолвие как улика

Приведенный каталог памятников античной нотации, распределенный по 20 рубрикам, в действительности включает в себя более 50 фрагментарных образцов античного музыкального искусства, поскольку в некоторых из них выписаны дошедшие до нас отрывки нескольких произведений⁵¹.

⁴⁷ Pearl O. M. *Winnington-Ingram R. P. A Michigan Papyrus with Musical Notation* // *Journal of Egyptian Archeology* 51, 1965. P. 179–195.

⁴⁸ Eitrem E., Amundsen L., *Winnington-Ingram R. P. Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation* // *Symbolae Osloenses* 31, 1955. P. 1–87.

⁴⁹ Об Оксиринхе (Ὀξύρυγχος) см. сноску 43.

⁵⁰ Eitrem E., Amundsen L., *Winnington-Ingram R. P. Op. cit. Turner E. G., Winnington-Ingram R. P. Monody with Musical Notation* // *The Oxurhynchus Papyri*. Edd. B. P. Grenfell, A. S. Hunt, E. Lobel et al. 25, 1959. No. 243. P. 113–122; *Haslam M. W. Texts with Musical Notation* // *Ibid.* 44, 1976, P. 58–72; *Ibid.* 53, 1986. P. 41–47. *West M. L. Texts with Musical Notation* // *Ibid.* 55, 1998. P. 83–102.

⁵¹ В некоторых публикациях к перечисленным источникам добавляют керамический фрагмент, обнаруженный 1883 году в Элевсине (см., например: *West M. L. Ancient Greek Music*. Oxford, 1992. P. 277), центре культа богини Деметры, знаменитом своими Элевсинскими мистериями. Ныне он хранится в местном музее под

Этот реестр представлен здесь вне исторического времени, то есть без тех датировок, которые ныне приняты. Такая презентация обусловлена существенными расхождениями между результатами, которые получены при анализах времени создания этих памятников, осуществлявшихся различными методами.

Один из них — палеографический, основан на исследовании графики и форм букв, а также на сопоставлении пропорциональных отношений составных их элементов. Кроме того, важное значение здесь приобретает изучение материала, на котором выписан текст источника и применявшиеся орудия письма. Не остаются без внимания размеры рукописных листов и так называемые водяные знаки или филигранные, являющиеся своеобразным «штемпелем» производителя писчего материала, а также особенности переплета и многие другие грани письменных источников.

Другой метод определения времени создания указанных нотографических памятников — музыкально-исторический. Он должен осуществляться в двух направлениях: музыкально-палеографическом и музыкально-историческом. Задача первого состоит в том, чтобы определить своеобразие многочисленных деталей графики нотных знаков в различных рукописях и их взаимоотношения со словесным распеваемым текстом. Ведь среди сохранившихся образцов больше всего певческих. Задача же второго включает в себя хронологическое сопоставление содержания каждой конкретной рукописи с данными других сфер: со свидетельствами о музыкальной жизни различных исторических периодов, а также соответствующие данные науки о музыке.

Однако следует признать, что музыкальное антиковедение еще никогда не занималось на требуемом уровне проблемами музыкальной палеографии и аналитической работой подобной направленности. Музыковеды, исследовавшие нотографические памятники, сосредоточены были не на палеографических особенностях нотного письма, а исключительно на музыкальных сторонах документа. Это явное упущение, которое необходимо аннулировать, поскольку такой пробел не только задерживает развитие науки, но и чреват самыми различными заблуждениями. Что же касается сопоставления нотографических и музыкально-теоретических памятников, то результаты анализа этой вполне доступной зоны для исследования по непонятным причинам почти не учитывались. А именно в этой области существуют серьезные противоречия с выводами палеографов.

Затронутый вопрос о разногласиях между результатами их анализов и данными музыковедческих источников весьма сложен, поскольку связан с многими гранями самой проблемы и требует неоднократного и тщательнейшего автономного анализа⁵². Однако при изложении основ музыкально-

цифром Eleusinum Museum 907. На нем изображена амазонка с эллинской трубой — «сальпингой». Там же присутствует надпись, оказавшаяся сольмизационными слогами (см.: *Bélis A. Un nouveau document musical // Bulletin de Correspondance Hellénique. CVIII, 1984. P. 103–107*), что предполагает возможность их нотографической транскрипции (подробнее об этом см.: *Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб., 2006. С. 247–262*). Но поскольку в данном разделе настоящей монографии речь идет только о нотографических памятниках, элевсинский источник не упоминается.

⁵² Один из них представлен в исследовании: Герцман Е. В. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций (в печати).

го антиковедения мимо этой темы невозможно пройти и необходимо весьма кратко ее осветить.

В настоящее время принято считать, что первые семь памятников приведенного выше каталога датируются периодом, длившимся от классической до позднеэллинистической эпохи, то есть, по принятым хронологическим критериям, от V по I век до н. э.⁵³ Вместе с тем в музыкальном антиковедении укрепилось мнение, что самые поздние из сохранившихся нотных документов были созданы не позднее III века. Оставляя в стороне проведенные историко-палеографические исследования, выходящие за рамки компетенции историка музыки, должен обратить внимание на аргументы, которые могли оказать влияние на сформировавшиеся музыковедческие выводы по этой проблеме.

Как указывалось, в некоторых источниках нотный текст сопровождается стихотворные фрагменты из произведений Софокла и Еврипида, живших в V веке до н. э. На основании этого данные документы стали датироваться эпохой жизни этих драматургов. Установлению же времени создания таких нотографических образцов, как «Пеан Лимения» и «Пеан Афиней», способствовали обнаруженные в эпитафических памятниках параллели с «соименниками» этих композиторов — Лимения и Афиней (см. выше). Однако не вызывает сомнений, что оба аргумента неубедительны.

Чтобы удостовериться в их несостоятельности, достаточно вспомнить, сколько столетий отделяет, например, создание в самом начале XVII века шекспировских трагедий «Ромео и Джульетта» и «Отелло» до их музыкальных (то есть оперных) воплощений Ш. Гуно и Дж. Верди во второй половине XIX века. Аналогичное двухвековое расстояние пролегает между театрально-драматургическими сочинениями Карло Гоцци и Ричарда Шеридана и их появлением на сцене в жанре опер С. С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и «Обручение в монастыре». Конечно, в распоряжении новоевропейского искусства еще нет такого количества исторического времени, которое было пройдено античным. Поэтому хронологический промежуток между указанными драматургическими первоисточниками и их музыкальным воплощением сравнительно невелик при сопоставлении с аналогичными событиями древнего мира. Во всяком случае совершенно очевидно, что нет никаких оснований связывать музыкальное «рождение» произведений древнеэллинистических драматургов исключительно с эпохой их жизни, поскольку музыку к их текстам могли сочинять композиторы самых разных поколений, даже отстоящих от них на многие столетия.

Что же касается обнаруженных параллелей с именами музыкантов, то здесь возможно несколько вариантов, но все они не внушают уверенности в справедливости принятой датировки. Во-первых, имя «Афиней» (Ἀθηναῖος) — фактически прозвище, обозначающее «афинянин». Естественно, тех, кто носил такое имя, было весьма много и не только среди музыкантов. Например, кроме упомянутого выше Афиней, эпитафические памятники зарегистрировали нескольких его «соименников», также музыкантов: кифарода III века до н. э.⁵⁴ и двух авлетов, живших спустя четыре-пять столетий⁵⁵. Во-вторых, учитывая, что в эпоху Античности чаще

⁵³ См., например: *West M. L. Op. cit.* P. 277–280.

⁵⁴ Στέφανος № 63.

⁵⁵ *Ibid.* № 65 и № 69.

всего композитор был одновременно и исполнителем, нельзя исключать еще одной версии. Ведь в таком случае речь может идти о произведениях, вошедших в музыкальный обиход с именами своих создателей еще до появления нотации и длительный срок исполнявшихся благодаря слуховой памяти, как это было обычно во всех древних музыкальных культурах. Сокровищница афинян в Дельфах, где были обнаружены оба пеана, расположена на территории святилища Аполлона, в котором хранились дары, приносившиеся в качестве благодарности богу. Каждое такое преподношение сопровождалось определенным ритуалом, а в его музыкальном оформлении могли издавна, еще в донотационную эпоху, использоваться пеаны Афиней и Лимения. И лишь спустя много столетий с внедрением нотации они оказались зафиксированными письменно и только после этого запечатлены на храмовой плите как олицетворение часто звучавшего здесь некоего музыкального символа.

Иначе говоря, выводы могут быть самыми различными и они также показывают, что принятые даты создания указанных семи памятников, в период с V по I век до н. э. весьма уязвимы. Кроме того, существует еще одно крайне важное обстоятельство, которое также не дает оснований доверять подобной хронологической трактовке.

Как известно, любая нотация является неким соединительным мостом между музыкальной практикой и теорией музыки. Если она создается в среде музыкантов-исполнителей, то для получения статуса общепринятой системы нотация должна быть «обработана» теорией. Если же она возникает в среде теоретиков музыки, то без ее апробации музицирующими, она не способна получить распространение. Каждый из указанных вариантов осуществляется довольно длительный исторический период (особенно в тех цивилизациях, в которых средства связи и информации находились на архаичном уровне). Так или иначе, нотографическая система должна быть освещена и оснащена музыкознанием. Но ни в одном датированном памятнике античного музыкознания, созданном до III–IV веков включительно, нет никаких следов знакомства их авторов с нотацией⁵⁶.

Конечно, общеизвестно, что античные теоретики музыки были крайне далеки от музыкальной практики⁵⁷ и поэтому от них не обязательно следует ожидать знания системы нотации. Однако, если бы в музыкальном обиходе в период от V века до н. э. вплоть до III столетия использовалась нотография, то «гармоники», несмотря на свою отдаленность от художественных процессов, происходивших в сфере музицирования, обязательно упомянули бы о ней. Но весь комплекс датированных музыкально-теоретических памятников, созданных в течение этих восьми столетий, хранит о нотации полное молчание.

Первые краткие упоминания о ней можно обнаружить только в трактате Марциана Капеллы «О бракосочетании Филологии и Меркурия»⁵⁸, который считается созданным в первой половине V века. Это сочинение написано не

⁵⁶ Об отдельных упоминаниях нотации в трактате Аристоксена «Гармонические элементы» (IV век до н. э.) см. далее.: гл. IV, § 1 «б».

⁵⁷ Правда, некоторым исследователям крайне трудно согласиться с таким выводом (см., например: *Barker A. The Science of Harmonics in Classical Greece. Cambridge, 2007. P. 78–85*). Но это никак не изменяет самого существа проблемы, поскольку она подтверждается всей историей античного музыкознания.

⁵⁸ Подробнее об этом источнике см. гл. IV, § 4 «а» и «в».

профессионалом, имевшим весьма смутные представления о музыкальной теории и тем более о нотации. Однако в его тексте есть несколько мимоходом сделанных высказываний, свидетельствующих, что о существовании нотации стало тогда известно даже дилетантам.











Прежде чем привести это свидетельство, целесообразно представить античную музыкальную систему, послужившую фундаментом буквенной нотации. Знакомство с ней даст возможность сравнить слова Марциана Капеллы с тем, что действительно было зафиксировано в системе⁵⁹. Представляемая здесь таблица содержит последовательность знаков в лидийской тональности, являвшейся для античной нотографической системы «исходной»⁶⁰:

ТАБЛИЦА II

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|----------------|----------|
|  | Γ | < | νήτη или νεάτη | нэта |
|  | Μ | Γ | παρανήτη | паранэта |
|  | ϰ | ϵ | τρίτη | трита |
|  | θ | ϣ | νήτη | нэта |
|  | Ϛ | Ζ | παρανήτη | паранэта |
|  | Ε | Ϛ | τρίτη | трита |
|  | Ζ | Ϟ | παραμέση | парамеса |
|  | Ϛ | Ζ | νήτη | нэта |

⁵⁹ Кроме того, знание данной таблицы понадобится при обсуждении самых различных сообщений источников. Она состоит из пяти столбцов: первый указывает условные параллели со звуками современной музыкальной системы, второй и третий содержат соответствующие знаки античной вокальной и инструментальной нотации, третий и четвертый — греческие названия звуков античной системы и их кириллическую транслитерацию.

⁶⁰ В античной нотографической системе лидийская тональность занимала приблизительно то место, которое в современной отведено для C-dur.

| | | | | |
|---|---|---|------------------|------------------|
|  | Г | N | παρανήτη | паранэта |
|  | Θ | V | τρίτη | трита |
|  | I | < | μέση | меса |
|  | M | ∟ | λιχανός | лиханос |
|  | P | ο | παρυπάτη | паргипата |
|  | C | C | ὑπάτη | гипата |
|  | Φ | F | λιχανός | лиханос |
|  | B | L | παρυπάτη | паргипата |
|  | ∟ | Г | ὑπάτη | гипата |
|  | Z | ∩ | προσλαμβονόμενος | просламбаноменос |

Марциан Капелла пишет о звуках музыкальной системы, находящихся на полутоновом расстоянии друг от друга, — «месе» (μέση, лат. *media*) и «трите» (τρίτη, лат. *tertia*). Они обозначались определенными буквами греческого алфавита — «иотой» (Ι) и, как считал Марциан Капелла, — обычной формой «лямбды» (Λ). Говоря о нотографическом выражении полутонового интервала, он приводит следующий пример (*Mart. Cap. IX 943*):

...ut in Lydio modo, ubi rectum iota est. verum post mediam extendentem hemitonium coniunctarum erit tertia, quae in eodem modo, id est Lydio, L litteram pro nota habebit.

...как в лидийской тональности, где [«меса»] выражается правильной «иотой», а после «месе», полутоном выше, [следует] «трита» [тетрахорда] соединенных, которая [находится] в той же тональности, то есть в лидийской, [а ее] нота будет обозначаться буквой «лямбда».

С точки зрения норм античной нотации здесь две ошибки. Одна состоит в том, что автор говорит о нотном обозначении «месе» в вокальной нотации,

а о «трите» — в инструментальной. Такое сопоставление по смыслу аналогично сравнению двух последовательных букв алфавитов разных языков. Кроме того, «трита» тетрахорда соединенных обозначалась в лидийской тональности не обычной «лямбдой» (Λ), а «перевернутой» (∇) или как говорили греки — ἀνεστραμμένον (см. *Alyp. Isag.* 1). Однако это лишь свидетельствует об уровне знания нотации Марцианом Капеллой, но одновременно говорит и о ее активном использовании.

Другой, почти аналогичный фрагмент находится в разделе того же сочинения, где речь идет о нотографическом выражении иной пары звуков музыкальной системы — той же «месеы» и отстоящей от нее на тон выше «парамесе» (παράμεση, лат. *paramese*). При объяснении сути тонового интервала сказано (*Mart. Cap.* IX 960):

Nos est de nota qualibet in notam; ut a media in paramesen, ut est in Lydio, si a iota directo in sigma jacens signa <pi>⁶¹ concurrant.

Это⁶² везде [движение] от одной ноты к [другой] ноте, как от «месеы» к «парамесе», когда в лидийской тональности всякий раз соединяют [движение] от «иоты» к лежащему знаку [«пи»]

Кроме той же самой ошибки, — сопоставление знаков различных нотных систем (вокальной и инструментальной), — здесь неверно указан нотный символ «парамесеы», поскольку он обозначался не обычным «пи» — П, а πῖ πλάγιον («лежащее “пи”») то есть — □ (см. *Alyp. Isag.* 1).

Несколько позже, в трактате Боэция (конец V в.) «О музыкальном установлении»⁶³ нотации посвящены два обширных параграфа (*Boet. De instit. mus.* IV 3–4). А это уже свидетельство ее теоретической канонизации. Не вызывает сомнений, что само появление нотографии в музыкальной практике произошло значительно раньше. Но узнать, когда это случилось, — одна из важных задач музыкального антиковедения. Нужно надеяться, что анализ комплекса сведений не только из датированных музыковедческих источников, а также из остающихся пока недатированными поможет решить эту задачу⁶⁴.

Возвращаясь к обсуждавшийся выше теме информационных возможностей нотографических источников как памятников музыкального искусства, следует еще раз повторить, что они пока являются самыми «закрытыми» и в настоящее время могут дать только некие побочные сведения. Однако и ими не следует пренебрегать. Будущее же покажет, насколько реальны ожидания плодотворных изменений в исследовании нотации.

Вместе с тем молчание о нотации не только музыкально-теоретических источников, но и образцов других литературных жанров на протяжении всего исторического периода, вплоть до IV–V веков, свидетельствует о том, что нотография отсутствовала в музыкальной жизни Античности в течение почти всех предыдущих столетий. Если приблизительно и весьма условно считать, что до появления в письменных памятниках она одно или два столе-

⁶¹ Вставка моя, которая объясняется далее.

⁶² То есть «интервал» (*intervallum*).

⁶³ Об этом памятнике музыкознания см. гл. IV, § 5.

⁶⁴ Одно из возможных решений этого вопроса предложено в изд.: Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций (в печати).

тия формировалась исключительно в музыкальной практике, то и в этом случае вывод очевиден: громадный исторический период античное музыкальное искусство существовало без нотации. Поэтому не только по своим пока примитивным информационным возможностям, а также из-за своего длительного отсутствия в античной музыкальной жизни она не в состоянии дать никаких сведений о музыке целой эпохи⁶⁵.

Но, к счастью, познавательный арсенал музыкального антиковедения не ограничивается нотной сферой, а в его распоряжении есть достаточно много иных источников. Именно им посвящены все последующие параграфы первого тома данной монографии.

⁶⁵ Именно этим обусловлено название данного параграфа: «Молчание как улика».

ГЛАВА II

Памятники культуры и неспециальная литература

§ 1

«Останки» инструментов и их изображения

Кроме фотодатированного комплекса в распоряжении музыкального антиковедения существуют еще две информационные группы, которые условно можно обозначить как *памятники материальной культуры* и *письменные источники*.

К первой принято относить такие уцелевшие произведения искусства, как остатки построек, статуи, статуэтки, рисунки на вазах, гробницах и т. д. Сюда также относятся предметы повседневной жизни и религиозных культов. К подобным памятникам, интересующим музыкальное антиковедение, следует приобщить «останки» музыкальных инструментов или их уцелевшие фрагменты. В эту же группу входят и сохранившиеся стелы, запечатлевшие имена победителей и участников многочисленных художественных соревнований, надгробные надписи с указанием имен музыкантов и другие подобные им. Однако наибольшую ценность таких источников представляют не внешние их формы и не материал, из которого они сделаны, а информация, содержащаяся в изображениях и выгравированных текстах. Именно по ним можно установить комплекс многих данных, начиная от имен и профессиональной специализации музыкантов до самых различных сведений, отражающих грани музыкальной жизни. В этой группе наибольшее внимание привлекают источники, дающие некоторое представление о музыкальных инструментах и о практике музицирования.

Однако в процессе знакомства с памятниками подобного рода нужно постоянно отдавать себе ясный отчет в том, насколько достоверную информацию можно получить при их анализе.

Так, даже самое тщательное изучение обнаруженных археологией древнейших инструментов и их фрагментов помогает понять лишь отдельные весьма отрывочные и разрозненные детали. Например, струны изготавливались из такого материала, который не мог сохраниться до наших дней. Это означает, что уцелевшие струнные инструменты не способны дать сведений об их строе. Более того, практически невозможно установить даже особенности их звучания, зависящего от взаимоотношений между «звуковым ящиком» (если он уцелел) и отсутствующими струнами. Не намного лучше складывается ситуация для определения строя духовых инструментов, поскольку состояние всех обнаруженных таких древнейших образцов дает основание только для весьма неоднозначных и поверхностных предположений. Кроме

того, нельзя забывать, что дошедший до нас столь отрывочный и недостаточный комплекс данных не дает практически никакой возможности даже гипотетически представить нормы музыкального языка, на основе которого создавались исполняемые произведения. Даже если бы наука располагала более существенными информативными сведениями об инструментальной сфере, то и в этом случае основная цель познания — особенностей музыкального мышления древности — осталась бы недостижимой. Ведь любой музыкальный инструмент — лишь средство доведения замысла композитора до слушателей. В этой паре — инструмент и композиторское творчество — первый элемент более статичен, тогда как второй — несравненно мобильнее. Это подтверждается всей историей последних столетий новоевропейской музыки, изученных значительно лучше, чем древняя и средневековая. Так, например, с эпохи XVI века, когда скрипка приобрела современную «классическую» форму, средства музыкальной выразительности радикально изменились, а инструмент, в принципе, остался без существенных изменений. То же самое можно сказать и о многих других инструментах. Значит, и в этом отношении от уцелевших инструментальных раритетов Античности не следует ожидать важной информации, связанной с эволюцией музыкального мышления.

Однако даже тогда, когда исследователей интересуют не такие кардинальные проблемы, а более простые — как, допустим, детали музицирования в эпоху, к которой относится данный инструмент или его «останки», — то и тогда подобные источники не в состоянии даже частично удовлетворить этот интерес. Так, например, возникает надежда, что в этом случае серьезную помощь должны оказать сохранившиеся изображения инструментов и музыкантов. Но, изучая такие памятники, следует постоянно помнить о двух важнейших обстоятельствах.

Во-первых, их творцы не были музыкантами, и поэтому нет никаких оснований доверять деталям таких изображений. Во-вторых, перед каждым художником или скульптором стояла вполне конкретная задача — воплотить сформировавшийся художественный замысел наиболее убедительными средствами, а не стремиться точно передать подробности музыкального обихода. Например, работая над скульптурой Аполлона с кифарой или лирой, ваятель стремился дать образ одного из важнейших олимпийских богов, предводителя муз и целителя. Он должен был запечатлеть красоту бога, его благородство, «идеальные формы» лица и фигуры, а инструментальные аксессуары занимали в этой композиции побочное место, поскольку не на них было сосредоточено внимание как создателя, так и зрителей. Кроме того, знания скульпторов и художников в музыкальной сфере в лучшем случае ограничивались самыми общими представлениями. Следовательно, нет никаких оснований считать, что такие изображения являются абсолютно точным отражением деталей музыкальной действительности.

Все это в полной мере относится и к весьма популярным изображениям на вазах. Не случайно исследователи, специализирующиеся в области античной органики, приходят к заключению, что, «изучая вазопись, мы вынуждены иметь дело с художественным представлением, а не с технически точным чертежом»¹. Одновременно с этим отмечается, что при знакомстве

¹ «...when studying the vase-paintings we have to deal with an artist's impression, not a technical draughtsman's diagram» (*Landels J. G. Music in Ancient Greece and Rome. London and New York, 2001. P. 52*). То, что здесь переведено как «технический точный чертеж», подразумевает верное отображение конструкции инструмента.

с такими свидетельствами «нельзя доверять положению пальцев на бомбиксе»², поскольку такие детали может знать только профессионал-инструменталист.

Более того, нельзя принимать как достоверное даже число струн, изображенных на образцах вазовой живописи. По словам ученого, досконально изучившего эту проблему³, «беда состоит в том, что хотя некоторые ранние изображения явно показывают четыре струны, мы не можем быть уверены, отражает ли это действительность, или количество струн ограничено художественной задачей, либо техникой»⁴. Ну и конечно, отталкиваясь от вазовых рисунков опрометчиво делать выводы, касающиеся деталей игры на том или ином инструменте, поскольку «техника игры — это по существу ряд движений, тогда как вазапись демонстрирует статичные позы»⁵.

Поэтому, работая над свидетельствами подобного рода, нужно ясно сознавать их информационную ограниченность и вычленять только те сведения, которые не вызывают сомнений. А последние, к сожалению, касаются только внешних атрибутов: общие очертания инструментов, эстетическое отношение художников к музыкантам (что проявляется в запечатленных на рисунках образах), обиход, в котором представлены музицирующие инструменталисты, и аналогичные побочные «штрихи». Конечно, такие сведения вряд ли могут удовлетворить интерес к древней инструментальной музыке, и от подобных памятников не следует ожидать более серьезной информации, которую они не в состоянии дать.

§ 2

Показания «отца истории» как методологическая иллюстрация

Другой тип источников, упомянутый в самом начале предыдущего параграфа, как *письменные памятники*, неоднороден по своему составу и с точки зрения задач музыкального антиковедения должен быть разделен на две группы под весьма условными названиями: «общей» и «специальной» литературы. К первой относится весь комплекс сохранившихся

² Ibid. P. 43. «Бомбикс» (ὁ βόμβυξ) — основная часть духового инструмента, представляющая собой трубку цилиндрической формы, которая могла быть различной длины и диаметра. В зависимости от этого формировался диапазон инструмента. Не случайно самый низкий звук инструмента, зависящий от вибрации полного столба воздуха всей длины трубки, назывался так же, как и вся главная часть авлоса, — «бомбикс». Поэтому когда Аристотель пишет «от бомбикса до самой высокой нэты на авлосе» (ἀπὸ βόμβυκος ἐπὶ τὴν ὀχρῶτάτην νεάτην ἐν αὐλοῖς — *Aristot. Metaph.* 1093 b 2), это означает от самого низкого звука до самого высокого, именовавшегося в античной музыкальной системе «нэтой».

³ Здесь приводится точка зрения Джона Лэнделса, работы которого, начиная с его диссертации (*Landels John. G. Ancient Greek Musical Instruments of the Wood-wind Family. PhD. Hull, 1961 — manuscript*), показали, что в течение последнего полувекского периода не было более основательного исследователя античного инструментария.

⁴ The trouble is that, thought some early pictures clearly show four strings, we cannot be certain whether this represents the reality, or whether the number of strings is limited by the artist's medium or technique (*Landels J. G. Music in Ancient Greece and Rome. P. 48*).

⁵ «...a playing technique is essentially a set of movements, whereas the vase-paintings show static poses» (*Ibid. P. 55*).

памятников письменности, исключая музыкально-теоретические и музыкально-исторические работы. Именно этот свод источников является объектом обзора в настоящей главе как материал, содержащий сведения о музыкальной культуре Античности.

Указанный арсенал древнегреческих и латинских сочинений весьма многочислен и разнообразен по своему содержанию и информативности. Он способен осветить различные сферы античной жизни — истории, науки и культуры. Безусловно, целью создания этих текстов служили всевозможные причины, не имеющие ничего общего с музыкой. Но все они в той или иной степени отражали реальный быт своей эпохи или сформировавшиеся представления о далеком и близком прошлом. Поэтому вне зависимости от желаний их создателей в эту литературу косвенно попадали детали, которые имели отношение к музыкальному обиходу. Именно такие фрагменты являются главной целью поисков и анализа для музыкального антиковедения.

Сколь важны для истории музыки подобные данные можно продемонстрировать на сочинении знаменитого Геродота (V век до н. э.), которого Марк Туллий Цицерон назвал «отцом истории» (*pater historiae* — *Cic. De leg. I 1, 5*).

Например, Геродот сообщает, что лидийский царь Садият (VII век до н. э.) «шел в походе, сопровождаемый сирингами, пектидами, а также женским и мужским авлосом»⁶ (*ἑστρατεύετο δὲ ὑπὸ συρίγγων τε καὶ πηκτίδων καὶ αὐλοῦ γυναικίου τε καὶ ἀνδρῆιου*. — *Herod. Hist. I 17*). По его свидетельству, «когда Перинтяне⁷ дважды победили, они, радуясь, стали петь пеан⁸» (*Νικόντων δὲ τὰ δύο τῶν Περινθίων, ὡς ἐλαιώνιζον κεχαρηκότες*. — *Ibid. V 1*). Это краткие отголоски, свидетельствующие об участии музыки в жизни армии древнего мира.

У того же автора можно обнаружить отдельные сведения, связанные с проблемой воспитания новых поколений музыкантов-профессионалов. Так, указывая на общность некоторых житейских тенденций спартанцев и египтян, Геродот пишет, что у обоих народов «их глашатаи, авлеты и повара принимают отцовское ремесло, и [сын] авлета становится авлетом, повара — поваром и глашатая — глашатаем» (*Οἱ κήρυκες αὐτῶν καὶ αὐληταὶ καὶ μάγειροι ἐκδέκοντα τὰς πατρίδας τέχνας, καὶ αὐλητῆς τε αὐλητέω γίνεται καὶ μάγειρος μάγειρον καὶ κήρυξ κήρικος*. — *Ibid. VI 60*). Если такая традиция действительно всегда предопределяла «выбор» профессии, то можно говорить о стабильности социального состава музыкантов.

В тексте другого отрывка из «Истории» Геродота проявляется отношение отдельных слоев общества к музыке. Так, автор описывает эпизод, в котором прославившийся своим богатством царь Лидии Крес (560–547 годы до н. э.), побежденный персидским владыкой Киросом (558–529 годы.

⁶ Этот инструмент, называвшийся в Элладе «авлосом» (*ὁ αὐλός*), а в Древнем Риме «тибией» (*tibia*), имел мундштук в виде «тростей». Поэтому недопустимо его название переводить как «флейта», поскольку у нее совершенно иной метод звукоизвлечения (подробнее об этом см. *Герцман Е.* Никомах из Герасы. С. 487, сноска 115). Однако у филологов это превратилось в неизменную и порочную традицию, дезориентирующую читателей. В принятом русском переводе трактата Геродота, как и в русских версиях почти всех античных источников, авлос также выступает как «флейта» (см.: *Геродот.* История в девяти книгах. Перевод и примечания Г. А. Стратановского. Л., 1972. С. 15).

⁷ Перинт (*Πέρινθος*) — город во Фракии, области северной Греции.

⁸ Об этом жанре уже упоминалось: см. гл. 1, сноску 30.

до н. э.), дает победителю советы как отвлечь лидийцев от политической жизни, чтобы они не восстали против персидского господства. Этот диалог завершается следующими словами: «Вели им обучать детей кифарить, бряцать [на струнах] и торговать»⁹ (Πρόειπε δ' αὐτοῖσι κιθαρίζειν τε καὶ ψάλλειν καὶ καπηλεύειν παιδεύειν τοὺς παῖδας. — Ibid. I 155). Иначе говоря, Крес рассматривает музыку как некое «внеобщественное» занятие, отвлекающее людей от важных дел.

Геродот приводит также небезынтересные сведения о музыкальном оформлении религиозного культа некоторых местных божеств города Эпидавра¹⁰ — Дамии (Δαμία) и Авксесии (Αὐξησία): «Совершив на этом месте¹¹ жертвоприношение им, [эгинцы]¹² умилиствовали [их] женскими сатирическими¹³ хорами» (ἰδρυσάμενοι δὲ ἐν τούτῳ τῷ χώρῳ θυσίῃσι τε σφέα καὶ χοροῖσι γυναικῆιοισι κερτομίοισι ἰλάσκοντο. — Ibid. V 83). Значит, религиозные песнопения были не только торжественные и прославляющие, но и сатирические. А это придает своеобразие языческим обрядам в отличие от исторически более поздних религий, в которых ничего подобного невозможно обнаружить.

В том же источнике есть отрывочные свидетельства о другой стороне музыкального быта. Геродот сообщает, как тиран города Сикиона Клисфен (ок. 600–565 годов до н. э.) решил выдать замуж свою дочь Агористу за того эллина, которого он считает самым доблестным. В связи с этим Клисфен обратил внимание на афинянина Гиппоклида, выделявшегося своим поведением среди остальных претендентов на руку Агористы. Например, когда «после трапезы женихи начали соревнование в музыке.., то Гиппоклид велел авлету авлировать [танец] эммелию» (ἀπὸ δείπνου ἐγίνοντο, οἱ μνηστῆρες ἔριν εἶχον ἀμφὶ τε μουσικῇ... ὁ Ἴπποκλείδης ἐκέλευσέ οἱ τὸν ἀύλητὴν ἀύλησαι ἐμμελίην. — Ibid. VI 129). После этого сам Гиппоклид начал танцевать. Следует отметить, что у эллинов «эммелия» (ἐμμέλεια — «слаженность», «стройность», «гармоничность») занимала особое место в музыкально-танцевальном репертуаре. Это был героико-трагический танец с характерными медленными и плавными движениями, сопровождавшийся торжественной музыкой. Античная традиция связывает смысл названия танца с характером его музыки, об этом свидетельствует словарь, озаглавленный «Собрание всех слов по [каждой] букве [алфавита]» (Συναγωγή πασῶν λέξεων κατὰ στοιχείου)¹⁴. Его автор — грамматик Гесихий Александрийский¹⁵ (*Hesych. s. v.*):

⁹ В упомянутом выше русском переводе трактата Геродота (см. сноску 6) этот фрагмент переведен так: «Затем повелел им обучать своих детей игре на кифаре и лире и заниматься мелочной торговлей» (*Геродот. История в девяти книгах. С. 60*). Но в греческом тексте глагол ψάλλειν («псаллить») подразумевает игру на любом из тех инструментов, на которых звук извлекался не ударом плектра по струнам (как на кифаре и лире), а пальцами. Это была целая инструментальная группа, именовавшаяся «псалтириями»: *магadis, пектида, симикий, самбика, навла, тригон* и собственно *псалтирий*.

¹⁰ «Эпидавр» (Ἐπίδαυρος) — город на восточном побережье Пелопоннеса.

¹¹ Речь идет о местности под названием «Эя» (Οἶη), находившейся, по свидетельству Геродота, приблизительно в 3,5 км (а по эллинским единицам измерения — почти в 20 стадиях) от Эпидавра.

¹² Эгинцы — жители острова Эгина (Αἴγινα) в Саронском заливе Эгейского моря, расположенного к востоку от Истмийского перешейка.

¹³ Буквально: «насмешливыми».

¹⁴ Обычно переводят «по алфавиту».

¹⁵ Об этом и обо всех неспециальных источниках, свидетельства которых используются в данной монографии, см. § 3 настоящей главы.

Ἐμμέλεια: εἶδος ὄρχησεως, καὶ Πλάτων ἐπαινεῖ τὴν ὄρχησιν, καὶ φησιν ἢ ἀπὸ τοῦ μέλους ὠνομάσθαι, ἢ ἀπὸ τοῦ πρὸ τὰ μέλη γίνεσθαι. Τραγικὴ δὲ ἡ ὄρχησις.

Эммелия — разновидность танца. Платон также хвалит этот танец и говорит — либо он называется по [своему] мелосу, либо происходит от соответствия с мелосом. Это трагический танец.

Не исключено, что исполнение именно этого танца входило в план жёниха, чтобы еще больше убедить отца невесты в его правильном выборе. А если сюда добавить сообщение Геродота, что «аргосцы слыли первыми среди эллинов в музыке» (Ἀργεῖοι ἤκουον μουσικὴν εἶναι Ἑλλήνων πρῶτοι. — *Herod. Hist.* III 131), то это может свидетельствовать, что качество музыки, сопровождавшей «эммелию», а также ее исполнение находились на должном уровне.

В тексте Геродота можно также отыскать полумифологические сведения об одном из ранних творцов гимнов. Он повествует как некий «Олен, прийдя [на Делос] из Ликии¹⁶, сочинил древние гимны, поющие на Делосе»¹⁷ (ὁ Ὠλὴν καὶ τοὺς παλαιοὺς ὕμνους ἐποίησε ἐκ Λυκίης ἐλθὼν τοὺς ἀειδομένους ἐν Δήλῳ. — *Ibid.* IV 35). Как все древние авторы Геродот не пишет, был ли Олен создателем текста или музыки, либо и того и другого. Это сообщение и подобные ему должны стать материалом для исследования крайне важной проблемы. Кроме того, информация Геродота об Олене является исторически первым упоминанием об этом гимнографе¹⁸.

Один из эпизодов, представленных Геродотом, можно рассматривать в качестве свидетельства как национальная музыка, ассоциируясь с отечественными художественными традициями, в своих лучших образцах вызывала патриотические чувства. Среди культовых обрядов особое место в древности отводилось Элевсинским Мистериям¹⁹ (Ἐλευσίνια Μυστήρια — буквально: «Элевсинские таинства»). Этот ритуал, основанный на мифе о богине плодородия Деметре и ее дочери Персефоне, представлял собой длительное театрализованное действо, с шумными шествиями, сопровождаемыми пением хоров и звучанием музыкальных инструментов. К сожалению, не сохранилось никаких конкретных сведений о музыкальном оформлении Элевсинских Мистерий. Единственное, о чем можно говорить с достаточной долей уверенности, что в кульминационные моменты мистерийной драматургии распевалось слово «Иакх» (Ἰακχος), являвшееся культово-мистическим именем Вакха, то есть наиболее распространенным прозвищем Диониса. В другом источнике по этому поводу сказано следующее (*Hesych. s. v.*):

¹⁶ Ликия — область юго-западного побережья Малой Азии.

¹⁷ Делос (Δήλος) — один из Кикладских островов в Эгейском море, который считался у эллинов священным, поскольку, согласно мифу, на нем родились Аполлон и Артемида.

¹⁸ См. также: *Paus. Gr. descr.* I 18, 5; II 13, 3; V 7, 8–9; VIII 10, 10; 17, 4; 22, 9; 37, 4; 48, 7; 54, 6; IX 2, 3; 19, 6; 21, 3; 31, 2; X 13, 5; 32, 16.

¹⁹ Элевсин — город в Аттике. Подробнее об этом культе см.: *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии. Пер. с немецк. И. Федоровой. М., 1966; *Нильссон М.* Греческая народная религия. Пер. с английского С. Клементьевой. СПб., 1998. С. 58–88; *Mylonas G. E.* Eleusis and the Eleusinian Mysteries. Princheton, 1961; *Lehmann K.* Samothrace. A Guide to the Excavations and the Museum. New York, 1953. *Clinton K.* Myth and Kult: The Iconography of the Eleusinian Mysteries. Stockholm, 1992.

Ἰακχὸν τὸν Διόνυσον ...²⁰ ἢ μίαν ἡμέραν τῶν μυστηρίων, ἐν ἧ τὸν Ἰακχὸν ἐξάγουσι. καὶ ἡ ᾠδή, ἣν οἱ μεμνημένοι ᾄδουσι καὶ ἤρωσ, (οὐδ')²¹ καὶ ναὸς ἐν τῇ Ἀττικῇ καὶ ἄγαλμα. τινες δὲ καὶ αὐτὸν τὸν Διόνυσον οὕτως ἔλεγον.

«Иакх — [имя] Диониса ... или одна дневная [служба] среди мистерий, в которой призывают Иакха. [Это] и песня, которую поют посвященные [в культ Диониса]. Он их [предводитель, в честь которого воздвигнуты] храм и статуя в Аттике. А некоторые так и называли его Дионисом».

По сообщению Геродота, в эпоху греко-персидских войн (499–449 годы до н. э.), когда персы громили Аттику (центральную область Греции), двум эллинам — некоему афинянину Дикею и царю Спарты Демарату (515–495 годы до н. э.) — было мистическое видение, связанное с Элевсинскими Мистериями (*Herod. Hist. I 17*):

...καὶ πρόκατε φωνῆς ἀκούειν, καὶ οἱ φαίνεσθαι τὴν φωνὴν εἶναι τὸν μυστικὸν Ἰακχόν...

...внезапно послышалось звучание и им показалось, что это звучание мистерийного [распева] *Иакх*...

Поскольку Элевсинские Мистерии относились к наиболее важным праздникам, то у потрясенных иноземным нашествием эллинов в минуты отчаяния и надежды музыкальное оформление этого культа ассоциировалась с важными атрибутами национальной культуры. С этой точки зрения она могла служить и нравственной опорой, а также быть основой для оптимистических надежд на грядущую победу.

Этот краткий обзор нескольких геродотовских фрагментов показывает²²: несмотря на то, что основная тематика труда знаменитого историка далека от музыки, «мимоходом» в нем появляются отдельные сообщения, касающиеся художественно-музыкальной жизни. Тому, кто стремится освоить основы музыкального антиковедения, нужно аналогичным образом проштудировать уцелевшие труды не только Геродота, но и других историков Древней Греции и Древнего Рима. Более того, задача состоит в том, чтобы изучить комплекс всех общелитературных памятников ради познания разбросанных и отрывочных сведений о музыкальной культуре.

§ 3

Реестр общелитературных источников

В помощь достижения этой важной цели далее приводится тезаурус письменных источников, содержащих самые разные сведения (от кратких до обширных) о музыкальной жизни Античности²³.

Очевидно, целесообразно начать опись этого реестра с трудов историков, продолжавших традиции Геродота.

²⁰ В тексте лакуна.

²¹ Вставка издателя этого греческого текста.

²² См. также: *Herod. Hist. I 24; II 48; 60; 79*.

²³ В предлагаемом перечне приводится основной свод источников, материалы которых используются в данной монографии. Однако это не означает, что в письменных памятниках, не упомянутых здесь, невозможно обнаружить каких-либо сведений о музыкальной культуре Античности. Для краткости и целенаправленности изложения даются только имена авторов (о каждом из которых существует обширная литература) и названия работ, содержащих материал, важный для музыкального антиковедения.

а) *Историки*²⁴

Ф у к и д и д (Θουκυδίδης)²⁵ (460–394 годы до н. э.) — «Пелопонесская война» (Πελοποννησιακὸς πόλεμος);

К с е н о ф о н т (Ξενοφῶν) (445–355 годы до н. э.) — «Воспитание Кира» (Κύρου παιδεία) и «Пир» (Συμπόσιον), «Восхождение» (Ἀνάβασις)²⁷, «Эллинские деяния» (Ἑλληνικά), «Воспоминания» (Ἀπομνημονεύματα)²⁸;

П о л и б и й (Πολύβιος) (200–120 годы до н. э.) — «Истории» (Ἱστορίαι);

Д и о д о р С и ц и л и й с к и й (Διόδωρος Σικελιώτης) (90–30 годы до н. э.) — «Историческая библиотека» (Βιβλιοθήκη ἱστορική);

Г а й Ю л и й Ц е з а р ь (Gaius Iulius Caesar) (100–44 годы до н. э.) — «Записки о галльской войне» (Commentarii de bello galico);

Д и о н и с и й Г а л и к а р н а с с к и й (Διονύσιος Ἀλικαρνασσεύς) (ок. 60–7 годы до н. э.) — «Римская старина» (Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία); особый интерес для познания истории музыки имеет его сочинение «О сочетании слов» (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων);

Г а й С а л л ю с т и й К р и с п (Gaius Sallustius Crispus) (86 год до н. э. — 35 год н. э.) — «О заговоре Катилины» (De coniuratione Catilinae), «Югуртинская война» (Bellum Iugurthinum) и уцелевшие отрывки из его сочинения «Пять книг историй» (Historiarum libri quinque), известные под названием «Фрагменты историй» (Fragmenta Historiarum);

Г а й С в е т о н и й Т р а н к в и л л (Gaius Suetonius Tranquillus) (ок. 70 года до н. э. — после 122 года н. э.) — «Жития двенадцати императоров» (Vitae duodecim imperatorum);

Ф и л о н И у д е й с к и й (Φίλων Ἰουδαῖος) (I век до н. э.) — «О созерцательной жизни» (Περὶ βίου θεωρητικοῦ);

С т р а б о н (Στράβων) (I век до н. э. — I век н. э.) — «География» (Γεωγραφικά);

Т и т Л и в и й (Titus Livius) (59 год до н. э. — 17 год н. э.) — «От основания города» (Ab urbe condita);

К в и н т К у р ц и й Р у ф (Quintus Curtius Rufus) (I век) — «Истории Александра Великого Македонского» (Historiae Alexandri Magni Macedonis);

К о р н е л и й Н е п о т (Cornelius Nepos) (I век до н. э.) — «Эпаминонд» (Eraminondas).

И о с и ф Ф л а в и й (Ἰώσηπος Φλάβιος, Josephus Flavius) (ок. 37–100 годы) — «Иудейская старина» (Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία), «История иудейской войны» (Ἱστορία Ἰουδαϊκοῦ πολέμου);

²⁴ Несмотря на то, что античные источники с большим трудом и весьма условно дифференцируются «по профилям», целесообразно в данном случае систематизировать их по основной тематике. Однако при этом нужно учитывать всю относительность такого подразделения.

²⁵ Имена авторов здесь даются на том языке, на котором написаны их сочинения. Однако далеко не всегда они могут служить ориентирами для установления национальной принадлежности каждого из создателей этих опусов. Как уже указывалось, некоторые римляне писали свои труды по-гречески, поскольку в Римской империи он рассматривался как язык науки.

²⁶ Здесь указаны только те сочинения Ксенофонта и других авторов, в которых содержатся материалы непосредственно или опосредованно связанные с музыкой.

²⁷ В русскоязычной литературе нередко дается только транслитерация этого названия — «Анабасис».

²⁸ В отечественной науке последние два из перечисленных опусов обычно именуют «Греческая история» и «Воспоминания о Сократе».

Плутарх Херонейский (Πλούταρχος Χαίρωνεύς)²⁹ (ок. 45–127 годы) — 22 пары биографий греков и римлян под общим заглавием «Βίοι παράλληλοι» («Параллельные жития»). В каждом из них содержатся отрывочные данные, прямо или косвенно отражающие музыкальную жизнь Античности. Плутарху также принадлежит обширный цикл сочинений с самой различной тематикой, названный «Нравы» (Τὰ ἠθικά). Среди них материал для музыкального антиковедения содержат: «Любовное» (Ἐρωτικός)³⁰, «Изречения спартанцев» (Ἀποφθέγματα Λακωνίκου), «Свадебные наставления» (Γαμικά παραγγέλματα)³¹, «О судьбе и доблести Александра» (Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς), «О “Е” в Дельфах» (Περὶ τοῦ Ε ἐν Δελφοῖς), «О демоне Сократа» (Περὶ τοῦ Σωκράτους δαιμονίου), «Государственные наставления» (Πολιτικά παραγγέλματα)³², «Об Исиде и Осирисе» (Περὶ Ἰσίδος καὶ Ὀσίριδος), «О том, что ныне Пифия [уже] не стихотворит» (Περὶ τοῦ μὴ χρᾶν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν)³³, «О нравственной доблести» (Περὶ τῆς ἠθικῆς ἀρετῆς), (Τὰ παλαιὰ τῶν Λακεδαιμονίων ἐπιτηδεύματα), «Доблести женщин» (Γυναικῶν ἀρεταί)³⁴, «Девять книг пиршественных вопросов» (Συμποσιακῶν προβλημάτων βιβλία Θ’), «Изречения царей и полководцев» (Ἀποφθέγματα βασιλέων καὶ στρατηγῶν), «Пир семи мудрецов» (Τῶν ἑπτα σοφῶν συμπόσιον);

Публий Корнелий Тацит (Publius Cornelius Tacitus) (I–II века) — сочинение известное под названием «Анналы» (Annales), хотя в подлиннике оно называется «От кончины божественного Августа» (Ab excessu dici Augusti), а также «Истории» (Historiae);

Флавий Арриан (Φλάβιος Ἀρριανός, Flavius Arrianus) (ок. 89–175 годы) — «Восхождение Александра» (Ἀνάβασις Ἀλεξάνδρου), «Искусство тактики» (Τέχνη τακτικά)³⁵, «Диспозиция против алан» (Ἐκταξις κατὰ ἀλανῶν);

Луций Клавдий Кассий Дион Кокцеан (Δίων ὁ Κάσσιος, Lucius Claudius Cassius Dio Cocceianus) (155/164–230 годы) — «Римская история» (Ῥωμαϊκὴ ἱστορία);

Элий Геродиан (Αἰλιὸς Ἡρωδιανός) (ок. 180–250 годы) — «История после Марка Аврелия» (Τῆς μετὰ Μάρκον βασιλείας ἱστορία);

Диоген Лаэртский (Διογένης ὁ Λαέρτιος) (III век) — «О жизни, учениях и изречениях тех, кто прославился в философии» (Περὶ βίων, δογμάτων καὶ ἀποφθεγμάτων τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκμησάντων);

Аммиан Марцеллин (Ammianus Marcellinus) (ок. 330 — после 395 года) — «Тридцать одна книга деяний» (Rerum gestarum libri XXXI).

Сюда же следует добавить историков церкви, в сочинениях которых нередко сообщаются сведения о музыкальном быте ранних христиан и о некоторых сторонах музыкального оформления богослужений:

²⁹ Херонея (Χαίρωνεια) — город в Беотии.

³⁰ В опубликованном русском переводе — «Об Эроте». В заглавии же подлинника — только прилагательное, дающее основание подразумевать самые разные по значению существительные.

³¹ В известном русском варианте — «Наставления супругам».

³² В русских переводах — либо «Наставления о государственных делах», либо «Наставления по управлению государством».

³³ В русской версии — «О том, что Пифия более не прорицает стихами». Пифия — жрица-пророчица в храме Аполлона в Дельфах. См. гл. VI, § 1.

³⁴ В опубликованном русском переводе — «О доблести женщин».

³⁵ Эти два сочинения нередко называются «Поход Александра» и «Тактика».

Евсевий Памфил Кессарийский (Εὐσέβιος Πάμφιλος ὁ Καισαρείας) (ок. 265–340 годы) — «Десять книг церковной истории» (Ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας βιβλία δέκα);

Феодорит Кирский (Θεοδώρητος ὁ Κύρος) (рубеж IV–V веков) — «Пять частей церковной истории» (Ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας λόγοι πέντε);

Сократ Схоластик (Σωκράτης Σχολαστικός) (IV–V века) — «Семь книг церковной истории» (Ἱστορίας ἐκκλησιαστικῆς βιβλία Ζ');

Созомен, Ермий Саламиний (Σωζομένος, Ἑρμῖος Σαλαμίνιος) (V век) — «Церковная история» (Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία);

Евагрий Схоластик (Εὐάγριος Σχολαστικός) (VI век) — «Церковная история» (Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία).

б) *Философы и богословы*

Другую важную группу источников, в которых встречаются отдельные сведения по музыкальному антиковедению, составляют работы философов, богословов и теологов. Сюда входят, прежде всего, многочисленные сочинения Платона (V–IV века до н. э.) и Аристотеля (IV век до н. э.), содержащие обстоятельное обсуждение или кратко затрагиваются вопросы, касающиеся самых различных явлений музыкальной практики.

Среди обширного свода этих работ для музыкального антиковедения крайне важны следующие тексты Платона (Πλάτων): «Кратил» (Κρατύλος), «Критон» (Κρίτων), «Евтидем» (Εὐθύδημος), «Горгий» (Γοργίας), «Гиппий большой» (Ἱππίας μείζων), «Ион» (Ἴων), «Лахет» (Λάχης), «Законы» (Νομοί), «Лисид» (Λῆσις), «Менехм» (Μενεξένος), «Федон» (Φαίδων), «Федр» (Φαῖδρος), «Филеб» (Φίληβος), «Политик» (Πολιτικός), «Протагор» (Πρωταγόρας), «Государство» (Πολιτεία), «Симпозиум» (Συμπόσιον), «Тимей» (Τίμαιος).

Бесценными свидетельствами являются данные, изложенные в серии сочинений Аристотеля (Ἀριστοτέλης): «Вторая аналитика» (Ἀναλυτικὰ ὕστερα), «О душе» (Περὶ ψυχῆς), «О небе» (Περὶ οὐρανοῦ), «О происхождении животных» (Περὶ ζῴων γενέσεως), «Никомахова этика» (Ἠθικὰ Νικομάχεια), «История животных» (Περὶ τὰ ζῶα ἱστορία), «Вслед за природой» (Μετὰ τὰ φυσικά, в русской традиции принят перевод «Метафизика») ³⁶, «О поэтике» (Περὶ ποιητικῆς), «Политика» (Πολιτικά) ³⁷, «Риторическое искусство» (Ῥητορικὴ τέχνη), «О чувстве и восприятии» (Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν), «Тописка» ³⁸ (Τοπικά).

Среди таких опусов большой интерес представляют сочинения интеллектуалов более поздних исторических периодов. В их работах иногда (а зачастую крайне редко) отражаются некоторые тенденции музыкальной жизни и ее истории, а также эстетическое своеобразие современной им музыки.

Последователь Аристотеля Теофраст Эресский (Θεόφραστος ὁ Ἐρέσιος) ³⁹ (IV–III века до н. э.), основные сочинения которого, посвященные музыке, утрачены ⁴⁰, а в сохранившемся трактате «Об изучении растений» (Περὶ φυτῶν ἱστορίας) автор дает важную информацию о такой труднодоступной для познания проблеме, как изготовление «тростей» для авлосов.

³⁶ Буквально: «Среди природных явлений».

³⁷ Дословно: «Государственные дела», «Общественные дела».

³⁸ То есть «Учения» или «Умозаключения».

³⁹ Эрес (Ἐρέσος) — город на западном побережье острова Лесбос.

⁴⁰ Некоторые сведения о его музыкально-теоретических воззрениях, передающиеся более поздними авторами, будут рассмотрены в одном из следующих разделов монографии. См. гл. 6, § 4 «а».

Марк Туллий Цицерон (Marcus Tullius Cicero) (II–I века до н. э.) — «О государстве» (*De re publica*), «Тускуланские беседы» (*Tusculanae disputationes*), «Об ораторе» (*De oratore*);

Филодем (Φιλόδημος) из Годар (в Палестине) (I век до н. э.) — сохранившиеся разделы трактата «О музыке» (*Περὶ μουσικῆς*);

Герон Александрийский (Ἡρώων ὁ Ἀλεξανδρίνος) (I век) — труд «Пневматика» (*Πνευματική*), в котором два важных раздела: «Устройство инструмента [и] как воспроизводится звучание авлоса от свистящего ветра» (*Ὀργάνου κατασκευή, ὥστε ἀνέμου συρίζοντος ἦχον ἀποτελεῖσθαι ἀύλου*) и «Устройство гидравлического инструмента» (*Υδραυλικοῦ ὀργάνου κατασκευή*);

Секст Эмпирик (Σέξτος ὁ Ἐμπειρικός) (II–III века) — шестая книга его труда «Против ученых» (*Πρὸς μαθηματικούς*), озаглавленная «Против сведущих в музыке» (*Πρὸς μουσικούς*);

Климент Александрийский (Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρίνος) (II–III века) — «Увещательное слово к эллинам» (*Λόγος προτρεπτικός πρὸς Ἑλλήνας*), «Педагог» (*Παιδαγωγός*) и «Строматы» (*Στρώματα*);

Ямвлих (Ἰάμβλιχος) (III–IV века), среди работ которого особенно важна информация, содержащаяся в его сочинении «О школе Пифагора» (*Περὶ Πυθαγόρου αἰρέσεως*)⁴¹;

Афанасий Александрийский (Ἀθανάσιος ὁ Ἀλεξανδρίνος), или «Великий» (ὁ Μέγας) (IV век) — «Слово к эллинам» (*Λόγος κατὰ Ἑλλήνων*)⁴², «К Маркеллину об истолковании псалмов» (*Πρὸς μαρκελλίνον εἰς τὴν ἑρμηνείαν τῶν ψαλμῶν*), «Апология его бегства» (*Ἀπολογία περὶ τῆς φυγῆς αὐτοῦ*)⁴³;

Василий Великий (Βασίλειος ὁ Μέγας) (IV век) — «Беседа первая на Шестоднев» (*Ὀμιλία Α' εἰς τὴν Ἑξαήμερον*), «Беседа девятая на Шестоднев» (*Ὀμιλία Θ' εἰς τὴν Ἑξαήμερον*), «К юношам. Как можно было бы извлечь пользу из эллинских сочинений» (*Πρὸς τοὺς νεοὺς. Ὅπως ἂν ἐξ ἑλληνικῶν ὠφελοῖντο λόγων*), «Против пьянствующих» (*Κατὰ μεθύντων*), «Беседа на “Спасай себя”» (*Ὀμιλία εἰς τό, Πρόσεχε σεαυτῷ*)⁴⁴; «Беседа на первый псалом» (*Ὀμιλία εἰς τὸν πρῶτον ψαλμόν*), «Беседа на 28 псалом» (*Ὀμιλία εἰς τὸν ΚΗ' ψαλμόν*), «Беседа на 29 псалом» (*Ὀμιλία εἰς τὸν ΚΘ' ψαλμόν*), «На пророка Исаяю» (*Εἰς τὸν προφήτην Ἠσαΐαν*), «К юношам» (*Πρὸς τοὺς νέους*); письма «К притесненной девице» (*Πρὸς παρθένον ἐκλεσοῦσαν*) и «К клирикам Неокессарии» (*Τοῖς κατὰ Неοкеσάρειαν κληρικοῖς*);

Григорий Нисский (Γρηγόριος ὁ τῆς Νύσσης)⁴⁵ (IV век) — «[Толкование] на надписание псалмов» (*Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν*);

Иоанн Златоуст (Ἰωάννης Χρυσόστομος) (IV–V века) — «На апостольскую речь» (*Εἰς τὴν ἀποστολικὸν ῥῆτον*), «Похвала в честь Максима» (*Εὐκώμιον εἰς Μάξιμον*); «Беседа 21: о статуях» (*Εἰς τοὺς ἀνδριάντας ὀμιλία*

⁴¹ В новоевропейских переводах это сочинение фигурирует как «*De vita pythagorica liber*», или «Жизнь Пифагора».

⁴² В принятом русском переводе: «Слово на язычников».

⁴³ В традиционном русском переводе это название дается «описательно»: «Оправдание, в котором святой Афанасий Александрийский оправдывает бегство свое во время гонения дуки Сириана».

⁴⁴ Толкование библейского стиха из «Второзакония» (*Δευτερονόμιον. 15, 9*): «Спасай себя, чтобы говорящий со скрытым словом не ввел в сердце твое беззаконную мысль» (*Πρόσεχε σεαυτῷ, μὴ γένηται ῥῆμα κρυπτόν ἐν τῇ καρδίᾳ σου ἀνόμημα λέγων*). Традиционный перевод этого фрагмента: «Берегись, чтобы не вошла в сердце твое беззаконная мысль».

⁴⁵ Нисса (Νῦσα) — городок в Каппадокии.

КА); «Комментарий на “Деяния апостолов”» (Ἑπόμνημα εἰς τὰς πράξεις τῶν ἀποστόλων); «Толкование на “Послание к римлянам”» (Ἑρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ῥωμαίους ἐπιστολήν); «На “Послание евреям”» (Εἰς πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν); «Комментарий на “Послание эфессянам”» (Ἑπόμνημα εἰς τὰς ἐφέσιους ἐπιστολήν); «Павел и Тимофей, рабы Исуса Христа, всем святым во Христе Исусе, живущих в Филиппах»⁴⁶ (Παῦλος καὶ Τιμόθεος, δοῦλοι Ἰησοῦ Χριστοῦ, πᾶσι τοῖς ἁγίοις ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ τοῖς οὖσιν ἐν Φιλίπποις); «Комментарий на “Первое послание к Фессалоникийцам”» (Ἑπόμνημα εἰς τὴν πρὸς Θεσσαλονικεῖς ἐπιστολήν πρῶτην); «Комментарий на “Послание к колоссянам”» (Ἑπόμνημα εἰς τὴν πρὸς Κολοσσαεῖς ἐπιστολήν); а также «Толкования на» (Ἑρμηνείαι εἰς) псалмы 3, 4, 8, 12, 17, 41, 43, 46, 100, 104, 117, 135, 143, 144, 145, 149, 150 (и другие опысы);

Макробий, Амвросий Феодосий (Macrobius, Ambrosius Theodosius) (IV–V века) — «Сатурнальные пиршества»⁴⁷ (Convivia Saturnalia) и «Сон Сципиона» (Somnium Scipionis) — сочинение являющееся комментарием к шестой книге трактата Цицерона «De re publica» (О государстве);

Аврелий Августин (Aurelius Augustinus) (IV – V вв.), знаменитый христианский богослов, создал трактат под названием «О музыке» (De musica) (о нем см. § 4);

Прокл (Πρόκλος) (V век) — «Хрестоматия» (Χρηστομάθεια), содержащая краткое описание особенностей многих музыкальных жанров.

в) *Интеллектуалы и писатели разных направлений*

Обширную группу источников представляет свод сочинений античных писателей самого разного художественного и тематического направления, затрагивающих в своих сочинениях сферу музыкального быта:

Витрувий Марк Поллион (Vitruvius Marcus Pollio) (I век до н. э.) — отдельные разделы трактата «10 книг об архитектуре» (De architectura libri decem): V (3–5), IX (8) и X (8);

Псевдо-Аполлодор⁴⁸ (Ψευδο-Ἀπολλόδορος) (приблизительно рубеж I века до н. э и I века н. э) — «Библиотека» (Βιβλιοθήκη), известная больше под названием «Мифологическая библиотека»;

Петроний Арбитр (Petronius Arbiter) (I век) — «Сатирикон» (Satiricon);

Марк Фабий Квинтилиан (Marcus Fabius Quintilianus) (I век) — «Двенадцать книг ораторского наставления» (Institutionis oratoriae libri duodecim);

Павсаний Магнесийский (Παυσανίας ὁ Μαγνησίος)⁴⁹ (II век) — «Описание Эллады» (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος);

Апулей Мадаврский (Apulejus) (II век) — «Метаморфозы» (Metamorphoseon) и «Флоориды» (Florida);

Авл Геллий (Aulus Gellius) (II век) — «Аттические ночи» (Noctes Atticae);

⁴⁶ Филиппы (Φίλιπποι) — город в западной Фракии.

⁴⁷ Этот трактат известен в русском переводе как «Сатурналии».

⁴⁸ Исследователи пришли к выводу, что текст этого сочинения не мог принадлежать грамматике II века до н. э. Аполлодору Афинскому, поэтому его создателя называют «Псевдо-Аполлодор».

⁴⁹ Магнесия (Μαγνησία) — город в Лидии.

Лукиан Самосатский (Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς)⁵⁰ (II век) — «Против невежды, к тому же⁵¹ покупавшего много книг» (Πρὸς τὸν ἀπαιδευτὸν καὶ πολλὰ βιβλία ὀνούμενον), «Об астрологии» (Περὶ τῆς ἀστρολογίης), «Разговоры богов» (Θεῶν διάλογοι), «Разговоры блудниц» (Ἑταιρικοὶ διάλογοι)⁵², «О танце» (Περὶ ὀρχήσας), «Гармонид» (Ἀρμονίδης), «Прометей или Кавказ» (Προμηθεὺς ἢ Κεύκασος), «Сатурновы послания» (Ἐπιστολαὶ κρονικάι)⁵³, «Пиршество или лапифы»⁵⁴ (Συμπόσιον ἢ Λαπίθαι), «Нигрин или о мудром нраве» (Νίγρινος ἢ περὶ φιλοσόφου ἡθους)⁵⁵, «Токсарид или дружбы» (Τόξαρις ἢ φιλία);

Флавий Филострат (Φλάβιος Φιλόστρατος), по прозвищу «Старший» (II–III века) — «Жизнь Аполлония Тианского» (Ἀπολλωνίου τοῦ Τυανέως βίον); «Картины» (Εἰκόνες);

Флавий Филострат (Φλάβιος Φιλόστρατος), по прозвищу «Младший» (II–III века) — «Картины» (Εἰκόνες);

Клавдий Элиан (Κλαύδιος Αἰλιανός) (рубеж II–III веков) — «Разнообразные истории» (Ποικίλη ἱστορία)⁵⁶, а также трактат «О животных» (Περὶ ζώων, который в латинском варианте известен как *De natura animalium*);

Цензорин (Censorinus) — римский автор III в., написавший «Книгу о дне рождения» (*De die natali liber*), посвященную некоему Квинту Церелию (Quintus Caerellius). В трех ее параграфах (10, 12 и 13) даны некоторые сведения об отдельных категориях музыкознания;

Каллистрат (Καλλίστρατος) (III–IV века) — «Описания» (Ἐκφράσεις), получившие распространение под латинским названием *Statuarum descriptiones* («Описание статуи»);

Фавоний Евлогий (Favonius Eulogius) (V век) так же как и Макробий, написал комментарии к цicerоновскому «Сну Сципиона» (см. *Макробий*): «Disputatio de somnio Scipionis» («Обсуждение сна Сципиона»). В этом сочинении излагаются широко распространенные воззрения на *гармонию сфер* и отдельные положения пифагорейской теории музыкальных интервалов;

Евстафий Фессалоникский (Εὐστάθιος Θεσσαλονίκης, в русской литературе он фигурирует как Евстафий Солунский) — византийский писатель XII века, митрополит Фессалоники, автор ряда произведений, одно из которых — «Комментарии» к «Илиаде» и «Одиссее» Гомера — содержит некоторые византийские представления об отдельных явлениях музыкальной практики гомеровской эпохи.

г) Трагедιοграфы и комедιοграфы

Важными источниками служат тексты античных трагедий и комедий, анализ которых может помочь понять некоторые (но далеко не все) особенности музыки, звучавшей в античных театрах. Поэтому соответствующему анализу должны подвергаться произведения Эсхила, Еврипида, Софокла, Аристофана, Менандра, Теренция и других.

⁵⁰ Самосата (Σαμόσατα) — город во Фригии.

⁵¹ Именно так здесь переведен союз καί, выполняющий важную функцию в этом заглавии, в котором акцентируется внимание не просто на «невежде», но на «невежде», приобретающем книги.

⁵² Буквально: «Распутные разговоры».

⁵³ Известные в русском переводе как «Сатурналии».

⁵⁴ Лапифы — сказочный народ, живший якобы в Фессалии.

⁵⁵ В опубликованном русском переводе — «Нигрин».

⁵⁶ В русском переводе — «Пестрые рассказы».

д) *Высокоинформативный квинтет*

Из всего свода общелитературных источников следует выделить группу памятников письменности, которые содержат большой комплекс информации, крайне важный для музыкального антиковедения.

Грамматик и лексикограф, прозванный *Поллуksom* (Pollux), настоящее имя которого Полидевк Юлий (Πολυδεύκης Ἰούλιος) (II век) — автор энциклопедического словаря «Ономастикон» (Ὀνομαστικόν, от ὄνομα — «имя»), включающего некоторые материалы по истории науки и искусства, а также бесценные сведения об античном музыкальном инструментарии.

Афиней Навкратийский (Ἀθήναιος Ναυκρατικὸς)⁵⁷ (II–III века) — автор труда «Пирующие софисты»⁵⁸ (Δειπνοσοφισταί), IV и XIV книги которого буквально насыщены сведениями о музыке, заимствованными из источников, которые до нас не дошли.

Гесихий Александрийский (Ἡσύχιος Ἀλεξανδρεὺς) — грамматик и лексикограф, живший на рубеже античной и средневековой эпохи. Различные исследователи высказывают неодинаковые мнения о времени его жизни. Расхождения охватывают период от второй половины IV до первой половины VI века. Гесихий вошел в историю как составитель словаря, полное название которого «Грамматика александрийца *Гесихия*, собрание всех слов в алфавитном порядке из [трудов] Аристарха, Апиона и Гелиодора» (Ἡσυχίου γραμματικῆ Ἀλεξανδρέως συναγωγή πασῶν λέξεων κατὰ στοιχείων ἐκ τῶν Ἀριστάρχου καὶ Ἀπίωνος καὶ Ἡλιοδώρου). Для музыкального антиковедения большой интерес представляют здесь данные не только по «музыкальной просопографии»⁵⁹ Античности и канонизированной специальной терминологии, но также их варианты, существовавшие вне литературного обихода.

Византийская энциклопедия под загадочным и до сих пор «нерасшифрованным» названием «Суда» (Σοῦδας)⁶⁰ — компиляция, составленная одиннадцатью авторами на основании более ранних источников, не сохранившихся до нашего времени, где часть статей посвящена личностям, которые оставили след в античной истории музыки. Ее создание исследователи относят к X веку⁶¹.

Корпус эпиграфических материалов по музыке, то есть древние надписи на камне или глиняных сосудах, а также на других изделиях, отражающие различные аспекты музыкальной жизни: от списков победителей на художественных конкурсах и кончая надгробными надписями на могилах музыкантов. Среди них древнейшим является так называемый «*Паросский мрамор*» (Πάριον Μάρμαρον), или «*Паросская хроника*» (Πάριον Χρονικόν) — мраморный памятник с текстом на аттическом диалекте, обнаруженный в XVI веке на острове Парос⁶². Сюда же относятся и мно-

⁵⁷ Навкратиды (Ναύκρατις) — город в Египте, на западной дельте Нила.

⁵⁸ О софистах см. гл. III, § 2.

⁵⁹ Как известно, «просопография» (ἡ προσωπογραφία) — специальная дисциплина, изучающая биографии исторических лиц.

⁶⁰ Некоторые филологи считают, что это слово могло означать «изгородь» или «крепостной ров» (см.: Kazhdan A. with Talbot A.-M. Culter A., Gregory T. E., Ševčenko N. eds. Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. I–III. New York and Oxford University Press, 1991. P. 1930).

⁶¹ См.: Семеновкер В. А. Библиографические памятники Византии. М., 1995. С. 37–46.

⁶² Парос (Πάρος) — один из Кикладских островов Эгейского моря, кругообразно расположенных вокруг Делоса, из-за чего они и получили свое название «Киклады» (Κυκλάδες — «круговые»).

гочисленные собрания сохранившихся эпиграфических памятников, собранных несколькими поколениями ученых в различных географических районах Древней Греции и Рима.

Завершая краткий обзор общелитературных источников, содержащих иногда материал по музыкальному антиковедению, следует обратить внимание, что в приведенном каталоге не была упомянута античная поэзия, поскольку со строго научной точки зрения это самый ненадежный вид информации. Ведь в этой литературной форме образы музыкантов и всего что связано с музыкой, представлено опоэтизировано, а потому зачастую радикально отличается от реальности. Ввиду этого приходится весьма осторожно относиться к поэтическим сведениям. Хотя при возможности выделить из «художественного обрамления» и «творческого иносказания» суть события или характеристику личности этой формой источников все же не следует пренебрегать⁶³. При такой методологии интересную информацию можно получить из произведений Гомера, Гесиода, из анонимных «Гомеровских гимнов», а также из поэтического наследия Пиндара, Овидия, Вергилия, Горация, Феокрита и других, а также из поэтического свода, известного как «Палатинская антология»⁶⁴.

Таков основной свод античных источников, не имеющих своей главной целью описание музыкальной культуры, но содержащих в себе некоторые небезытересные, а порой и важные сведения о ней.

§ 4

Засвидетельствованный приоритет

Даже самый общий взгляд на приведенный список показывает, что грекоязычные источники чуть ли не вдвое превышают латинские. А когда при дальнейшем изложении материала данной монографии речь пойдет о специальных музыкально-теоретических и музыкально-исторических памятниках Античности, то аналогичное сопоставление покажет еще более контрастные результаты⁶⁵. Это обстоятельство имеет свои исторические основания, и было бы неоправданным упущением хотя бы кратко не коснуться их.

Явное преобладание грекоязычных источников обусловлено причинами, самым непосредственным образом связанными с особенностями истории развития Древней Эллады и Древнего Рима. Сформировавшиеся в них социальные и культурные традиции, а также сложившиеся взаимоотношения между народами, населявшими многонациональную Римскую империю, способствовали этому. Совершенно очевидно, что освещение всех этих сложных и многогранных проблем выходит за рамки компетенции историка музыки. Но поскольку часть их влияет на специфику источников музы-

⁶³ Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Тайны истории древней музыки. С. 193–194.

⁶⁴ Греческая антология, известная под латинским названием *Anthologia Graeca*. Она представляет собой собрание античных и средневековых греческих поэтических текстов, собранных в разное время византийскими грамматиками: в X веке Константином Кефалой (Κωνσταντῖνος Κεφαλᾶς) и в XIII–XIV веках Максимом Планудом (Μαξίμος Πλανούδης). Название же *Anthologia Palatina*, очевидно, появилось как подражание той *Bibliotheca Palatina*, которая была основана императором Августом (63 г. до н. э. — 14 г. н. э.) в Риме при храме Аполлона, воздвигнутом на Палатинском холме. Сейчас это собрание хранится в библиотеке Гейдельбергского университета.

⁶⁵ См. далее обзор всего комплекса специальных музыкально-теоретических источников.

кального антиковедения, целесообразно затронуть лишь тот аспект данной темы, который непосредственно связан с рассматриваемыми здесь письменными памятниками.

В силу многих разнообразных причин, о которых здесь не место говорить, сложилось так, что по распространению знаний о художественном творчестве элита римского общества значительно уступала эллинской⁶⁶. Это отражено во многих свидетельствах и признавалось римлянами. Одно из них запечатлено в сочинении Цицерона (*Cic. De orat.* III. 15, 58):

Sed ut homines labore adsiduo et cotidiano adsueti, cum tempestatis causa opere prohibentur, ad pilam se aut ad talos aut ad tesseras conferunt ... sic illi a negotiis publicis tamquam ab opere aut temporibus exclusi aut voluntate sua feriatii totos se alii ad poetas, alii ad geometras, alii ad musicos contulerunt.

Но люди, привыкшие усердно и ежедневно работать, когда причина непогоды мешает труду, они занимают себя мячом [или] костями с шестигранными либо с четырехгранными цифрами⁶⁷... Так и те, кто отстранен от дел государства как от работы, либо по своей воле, [или] из-за желания праздности, то одни всецело занялись поэзией, другие — геометрией, а третьи [приобщились] к [занятиям] музыкальными проблемами⁶⁸.

Иначе говоря, Марк Тулий Цицерон — одна из ведущих фигур в культуре Древнего Рима — признает, что все науки, в том числе и теория музыки, рассматривались его соотечественниками лишь как побочные и несущественные для общепринятых норм жизни. Итогом такого отношения становились, как правило, дилетантские знания во всех сферах искусствоведения. Для доказательства этого можно привести два достаточно убедительных примера⁶⁹.

Римский писатель Авл Геллий привел связанное с наукой о музыке воззрение Марка Теренция Варрона (*Marcus Terentius Varro*), которого современные исследователи считают «ученым-энциклопедистом» I века до н. э. Значит, данное сообщение должно содержать обстоятельное понимание сути затрагиваемой темы (*Aul. Gel.* III 10):

Venas etiam in hominibus, vel potius arterias, medicos musicos dicere ait numero moveri septenatio: quod ipsi appellunt τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνία,

Он⁷⁰ говорил: сведущие в музыке врачи⁷¹ утверждают, что вены (или точнее — артерии) у людей пульсируют согласно семиречному числу,

⁶⁶ В данном случае под «элитой» подразумевается часть общества, интересовавшаяся наукой, искусствами и художественной жизнью.

⁶⁷ Как известно, игральные кости, именовавшиеся *talus* и *tessera*, отличались именно этими особенностями.

⁶⁸ Термином *musicus* в области научного знания всегда подразумевали тех, кто занимался исследованием теории музыки, а не музыкального искусства. Например, некоторые писатели именно так называют основоположника античного музыкознания: *musicus Aristoxenus* (*Vitruv. De arch.* I 1, 1), Ἀριστόξευος ὁ μουσικός (*Luc. De paras.* 35). Хотя не существует ни одного свидетельства, способного подтвердить, что Аристоксен играл на каком-либо инструменте или имел какое-то отношение к музыкальной практике. Подробнее об этом см. гл. VI, § 4 «е».

⁶⁹ В процессе дальнейшего изложения материала данной монографии их будет приведено значительно больше.

⁷⁰ То есть Марк Теренций Варрон.

⁷¹ Буквально: «музыкальные врачи» или «медицинские музыканты».

quae fit in collatione quaternarii numeri. что сами они называют «симфонией кварты»⁷², которая получается при сравнении числа четыре⁷³.

Прежде чем обсуждать содержание этого краткого фрагмента, вспомним, что по сложившимся ныне хронологическим представлениям Авл Геллий жил уже во II веке, то есть спустя почти три столетия со времени римского завоевания Эллады. Значит, его сочинение должно отражать результаты достигнутые римским обществом по освоению древнеэллинских научных знаний, на что указывает греческая специальная терминология, сохраняющаяся в этом латинском тексте⁷⁴.

Второй пример демонстрирует Цицерон, который пишет о театре так: «“Кавея” предназначена для пения в сопровождении струнных инструментов и тибий, если только соблюдается мера, как предписывается законом» (cavea cantui vacet ac fidibus et tibiis, dummodo ea moderata sint ut lege praescribitur. — *Cic. De leg.* II 15, 38). Здесь автор упоминает не общеизвестное слово theatrum, а cavea (от глагола caveo — «ограждать», «охранять»), обозначавшее первоначально некое огороженное решеткой пространство, а иногда и «клетку для зверей». Тот же термин использовался и для определения хорошо охраняемого помещения в амфитеатре, предназначавшегося для боя диких зверей. Это показывает отношение одного из самых культурных граждан Древнего Рима к театральному искусству, которое в его время было представлено уже не только выдающимися произведениями эллинов — Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, но и римлян — Плавта и Теренция. Сюда же следует добавить, что пение в сопровождении музыкальных инструментов не было главной задачей античного театра. Значит, Цицерон имел весьма смутные представления об этом важном виде современного ему искусства.

Все это не являлось секретом для современников. Тот же Марк Тулий Цицерон, высказывая общепринятую точку зрения на раннюю историю своего отечества времен легендарного основателя Рима Ромула (VIII век до н. э.), в одном из сочинений писал: «В этот век жизни Ромула Греция [уже] была полна поэтами и музыкантами» (in id saeculum Romuli cecidit aetas, cum iam plena Graecia poetarum et musicorum esset. — *Cic. De re pub.* II 10, 17). Более подробно он развивает ту же мысль в другом своем сочинении. Так, говоря о том феномене, который сейчас был бы назван «художественным воздействием», Цицерон утверждает (*Cic. De orat.* III. 51, 197):

⁷² Этот термин в латинском источнике дан по-гречески, поэтому он взят в кавычки. Разделение интервалов на «симфонные» и «диафонные» будет часто обсуждаться в последующих разделах. Сейчас же нужно понять, что ἡ συμφωνία обозначает «созвучие», а ἡ διαφωνία — «разнозвучие». Поэтому когда филологи и музыковеды во всех случаях трактуют эту пару терминов как «консонанс» и «диссонанс», это нарушает не только их семантику, но и историю тех музыкально-теоретических категорий, которые они представляют. Осмысление особенностей их сложной эволюции — задача музыкального антиковедения. Одна из таких попыток осуществляется на страницах данной монографии, где они всегда даются в транслитерированной форме: «симфония» и «диафония». См. далее.

⁷³ Буквально: «квадратного числа».

⁷⁴ На протяжении значительного исторического периода такие образцы присутствуют в латинской литературе. См., например, фрагмент *Mart. Capel. De nupt. Philol. et Mercur.* IX 933, который приводится в гл. 4, § 4 «а», «в».

...illa summa vis carminibus est aptior et cantibus, non neglecta, ut mihi videtur, a Numa rege doctissimo maioribusque nostris, ... maxime autem a Graecia vetere celebrata.

...этой высшей силой, проявляющейся более всего в стихах и песнях, не пренебрегали, как мне представляется, со [времен] учнейшего царя Нумы и наших великих [предков], ... но более массово это было в древней Греции.

Подобная точка зрения довольно часто повторяется Цицероном. В одном разделе другого его сочинения она высказана дважды. Один раз в такой форме: «Образованностью во всяких науках Греция по происхождению превосходила нас» (*Doctrina Graecia nos et omni litterarum genere superabat.* — *Cic. Tusc. IV 1, 3*). Вторично — несколько иначе: «Следовательно [только] в позднее время нами были постигнуты и приняты творцы⁷⁵ [художественных произведений]» (*sero igitur a nostris poetae vel cogniti vel recepti.* — *Ibid.*).

Подобная позиция не прошла незамеченной потомками, свидетельством чему может служить текст, который, судя по всему, был написан либо на закате Античности, либо даже в эпоху раннего Средневековья. Передовая своим современникам взгляды Цицерона, Аристид Квинтилиан⁷⁶ пишет (*Arist. Quint. De mus. II 6*):

Ἄλλὰ καὶ ἡ πατρις αὐτῶν τοὺς μὲν ἐπὶ Νομᾶ καὶ τοὺς ὀλίγῳ μετ' αὐτὸν ἔτι τυγχάνοντας ἀγριωτέρους μουσικῇ παιδευομένους εἶχε (καθὰ καὶ αὐτὸς φησιν).

Однако их⁷⁷ отечество во времена [царя] Нумы имело мало образованных в музыке, [поскольку и] после него они еще оставались дикими (как говорит и он [то есть сам Цицерон]).

С этой точки зрения значительный интерес представляет еще один знаменательный памятник письменности.

Рубеж IV–V веков ознаменовался появлением на горизонте античной культуры свода работ Аврелия Августина (*Aurelius Augustinus*), богослова и христианского проповедника. В его большое литературное наследие входит труд, состоящий из шести книг, под названием «*De musica*». Естественно, такое заглавие не может не привлекать исследователей античной музыки. Однако после знакомства с содержанием этого опуса выясняется, что его тематика достаточно далека от музыки. Некоторое отношение к ней имеют лишь несколько разделов первой книги, озаглавленной: «Музыка — некое свободное искусство» (*Musica est ars quaedam liberalis*). Это название указывает на ее связь со знаменитой системой «семи свободных искусств» (*septem artes liberales*), предназначенной для образования и интеллектуального развития свободных граждан Римской империи. Как известно, эта учебно-научная программа состояла из двух этапов, так называемого *trivium* («трехдорожие»), куда входили грамматика, риторика и диалектика, и *quadrivium* («четырёхдорожие»), включавшего в себя арифметику, геометрию, музыку и астрономию. Каждая из этих наук представляла собой ряд дисциплин. На-

⁷⁵ Учитывая потенциальные семантические возможности латинского poeta и греческого ὁ ποιητής, первое здесь переведено как «творцы» (poetae), что полностью соответствует содержанию отрывка, в котором речь идет не только о поэтах, а обо всех, кто занимался художественным творчеством.

⁷⁶ О сочинении этого автора см. гл. 4, § 4 «б» и «в».

⁷⁷ То есть римлян.

пример, музыка включала в себя не только гармонику, изучавшую ее звуковысотные аспекты, но также органику (посвященную инструментам) и ритмику. Однако содержание последней в античные времена было направлено исключительно на анализ метро-ритмической структуры поющих текстов.

Следуя этой традиции — как педагогической, так и научной, — все книги трактата Августина «De musica», написанные в форме диалога между учителем-наставником (*magister*) и учеником (*discipulus*), фактически освещают исключительно теорию поэтической метро-ритмики. Ведь в античной науке существовало глубокое убеждение, что поэтическая и музыкальная метро-ритмическая организация — единая система.

В первой книге «De musica», выполняющей функцию своеобразного вступления, затрагиваются некие общеэстетические вопросы, относящиеся скорее к области философии (разделом которой является и эстетика), нежели музыкознания. Здесь присутствует то же самое определение музыки, которое было зарегистрировано и в сочинении Цензорина⁷⁸: «Музыка — наука хорошей гармонии» (*musica est scientia bene modulandi*. — *Aur. August. De mus. I 2*). Феномен же «гармонии» как воплощение музыки Августин обозначает субстантивированным глаголом *to modulator* — «то, что соразмерно». Поэтому все его «эстетические экскурсы» вокруг данного понятия объясняются при помощи *modus* («мера»). Так в одном разделе он пишет (*Ibid.*):

Sed quis video modulari a modo esse dictum, cum omnibus bene factis modus servandus sit, et multa etiam in canendo ac saltando delectent.

Но я вижу, что упомянутое [слово] «гармонизовать» (*modulari*) происходит от «меры» (*a modo*), поскольку во всех хорошо сделанных [предметах] должна соблюдаться мера, то особенно [ею] наслаждаются в пении и танце.

Упоминание о танце здесь служило некой тематической связкой с важнейшей категорией — движением, без которого немислимо было существование каждого из трех искусств. Это была некая смысловая прелюдия к основной теме трактата — ритмике. Поэтому автор в беседе магистра с учеником постепенно переводит содержание текста в требуемое русло (*Ibid. I 3*):

Igitur quoniam fatemur modulationem a modo esse nominatam; numquidnam tibi videtur metuendum ne aut excedatur modus, aut non impleatur nisi in rebus quae motu aliquo fiunt?

Итак, поскольку мы признаем, что «гармония» названа от «меры», то разве тебе не представляются [возможными] опасения, что «мера» либо нарушается, либо не соблюдается, если не пользуются в [этих] деяниях каким-либо [соразмерным] движением.

В результате даже появляется новое определение музыки: «Музыка — наука хорошего движения» (*Musica est scientia bene movendi*. — *Ibid. I 4*). Дальнейший же текст Августина переходит непосредственно к исследованию поэтических размеров, и уже название второй главы первой книги гласит: «Виды размеренных движений и пропорция» (*Motuum numerosorum species et proportio*).

Следовательно, полное отсутствие понимания музыкального ритма как особой категории не поэзии, а собственно музыки привело к тому, что даже

⁷⁸ См. гл. 4, § 3 «и».

такой памятник, как «De musica» Августина, не может служить продуктивным информационным источником для познания античного музыкального искусства.

Итак, в Древнем Риме, покорившем Элладу, слава о художественных достижениях греков зачастую способствовала формированию даже неверных представлений об их отношении к музыкантам. Например, тот же Цицерон писал, что «греки высшей принятой точкой образованности считали играющих и поющих в сопровождении струнных [инструментов]» (*summam eruditionem Graeci sitam censebant in nervorum vocumque cantibus.* — *Cic. Tusc. IV 1, 4*). В действительности же все было намного сложнее и не так однозначно, как считали Цицерон и его соотечественники. Однако возникновение и существование такого мнения говорит о признании приоритета греков в этой сфере.

Поэтому нет ничего удивительного, что в знании не только музыки, но и других искусств преобладали грекоязычные авторы. Даже если некоторые из них были римлянами, то это означало такое большое приобщение к культуре Эллады, что давало им возможность свободно выражать свою точку зрения на греческом языке. Не будем забывать, что в Древнем Риме он рассматривался как язык науки. Таким образом, это были люди наиболее просвещенные в вопросах художественного творчества, что играет важную роль при анализе источников, тематика которых связана с музыкой.

§ 5

Мираж «возрождения»

Весь комплекс приведенных данных и тот, который будет представлен далее, показывают, что в настоящее время самыми информативными источниками приходится признать специальные тексты, посвященные музыкальной культуре и науке о музыке. Речь идет о памятниках письменности, созданных авторами, специализировавшимися в этой области⁷⁹. Это создает массу преград, поскольку совершенно очевидно, что любое, даже самое детальное словесное описание не в состоянии передать особенностей музыкального материала. Если бы все было иначе, то музыка как художественное творчество, возможно, даже не существовала. Ведь каждое из искусств передает идеи и образы только ему присущими средствами. Но античная музыка как искусство, которое наши современники способны воспринимать не только рационально, но и эмоционально, навсегда потеряна. Более того, с этой точки зрения она мертва для всех постантичных поколений.

История развития человечества уже давно и вполне определенно продемонстрировала: всякая попытка возродить искусство любой ушедшей цивилизации — полностью бессмысленная затея. Блестящим подтверждением этого является эпоха, названная в XIX веке «Возрождением» (фр. *Renaissance*), только потому, что такие гиганты, как Рафаэль, Микеланджело, Леонардо да Винчи и многие другие, искренне верили, что «возрождают» античное искусство. Но ни для кого не секрет, что они ничего не «возродили», а стали творцами иных по стилю и содержанию великих творческих свершений. Это результат действия законов исторической эволюции художествен-

⁷⁹ Конечно, такую специализацию не следует понимать в «узком» современном смысле, а рассматривать ее как особенность, проявляющуюся в античной науке, когда ученый был сосредоточен на освещении цикла дисциплин, взаимосвязанных методологическими принципами: *trivium* или *quadrivium*.

ного мышления, не допускающих возврата в прошлое. Именно поэтому ни одна из попыток аналогичного «возрождения» не могла осуществиться. А все представляющееся под названием «возрождение» является либо искренним заблуждением, либо недостойным обманом.

Столь же показательным примером может служить и античная музыка. Ее «воскрешение» на основе перечисленных выше нотных образцов невозможно по многим причинам. Но самые главные из них состоят в том, что уцелевший нотный материал, как уже указывалось, сохранился в весьма отрывочной форме и в добавление к этому не содержит информации по ряду важных музыкально-смысловых параметров.

Кроме того, если бы можно было создать «машину времени» и посредством нее отправить в античную эпоху современных слушателей или, наоборот, «привести» в наше время кого-нибудь из античных певцов и музыкантов, то конечный результат такой встречи совершенно очевиден. Ведь при радикально различных нормах музыкального мышления и как следствие — абсолютно иных формах музыкально-слухового воспитания никакого художественного контакта с *адекватным восприятием* между ними не может быть. В музыке такое положение проявляет себя вполне очевидно. Здесь принципиально разные по своему содержанию комплексы средств музыкального языка, бытующие в эпохах, отстоящих друг от друга на громадные исторические расстояния, аннулируют возможность *тождественной* эмоциональной и рациональной реакции на звучащий музыкальный материал. Ведь в результате создаются такие интонационные формы, которые можно слышать, но их подлинное художественно-смысловое содержание остается недоступным для слушателей иных музыкальных цивилизаций.

Правда, при сравнении с аналогичной ситуацией в других видах искусств такая идея может показаться небесспорной. Например, античный театр и поэзия оперируют всем понятными словами и потому создается впечатление, что современному читателю этих памятников древности ясно, о чем идет речь. Но для подлинно художественной перцепции этого слишком мало, поскольку понимание сюжета еще не означает творческого освоения произведения. Не следует забывать, что вне сюжета остаются многочисленные детали, заимствованные автором из своей эпохи и влияющие на осмысление образов. Сюда же нужно добавить все многочисленные «издержки» перевода с древнегреческого и латинского языков на новоевропейские, когда постоянно происходит «колебание» семантики словесных оборотов, зачастую имеющих весьма широкую амплитуду⁸⁰. Это относится не только к современным слушателям и читателям античных произведений, но к тем, кто знакомится с ними на новогреческом⁸¹. То же самое, только не столь очевидно, происходит в архитектуре, живописи, а также при знакомстве с образцами скульптуры, где они представлены как будто в вполне ясной форме. Это обстоятель-

⁸⁰ Сомневающимся в этом можно порекомендовать послушать на хорошо знакомом иностранном языке (это обязательное условие), например, стихи Пушкина или любого другого русского поэта.

⁸¹ Не случайно античные трагедии ставят сейчас в театрах с различными и порой радикальными трансформациями, ради их приближения к мышлению современников. Однако это не спасает образцы древней драматургии, поскольку все подобные метаморфозы коренным образом изменяют первоисточник, и зритель получает «современную продукцию», имеющую весьма мало общего со своим древним первоисточником.

ство и вводит в заблуждение, поскольку возникает ошибочное впечатление о доступности для современного восприятия таких артефактов, хотя в этом случае отсутствует самое главное: координация художественного мышления создателя и зрителя.

Чем скорее это поймут, тем быстрее перестанут ожидать «возрождения» античного музыкального искусства, давно ушедшего в небытие согласно законам мироздания. Конечно, при таком подходе к данной проблеме сразу же возникает естественный вопрос: если действительно античная музыка как искусство для нас недостижима, то, что же там можно изучать и самое главное — зачем в таком случае затрачивать усилия на ее познание?

Изучение того, что осталось от античной музыки, необходимо, во-первых, для полного понимания закономерностей развития не только общей истории музыки, но и музыкального мышления. Недоступность античной музыки как искусства не лишает наших современников возможности благодаря сохранившимся источникам узнать многие стороны музыкального быта, являющиеся необходимой составляющей общей культуры древних цивилизаций. Эта многогранная сфера во многом доступна для познания. Мы можем многое понять об особенностях музыкальных вкусов, о популярности тех или иных произведений, о взаимоотношениях вокальных и инструментальных норм музицирования, об отношении общества к музыкантам, об участии музыки в гражданской, воинской и религиозной жизни и т. д. Особо следует выделить уцелевшие сведения о специфике музыкального образования, как общего, так и специального. Таким образом, сумма всех этих слагаемых формирует представления о специфике эпохи, важные не только для должного освещения истории музыки, но и общей истории.

Во-вторых, сохранившиеся музыковедческие памятники древности, запечатлевшие на своих страницах теорию музыки, дают возможность осмыслить нормы музыкального мышления Античности. Ведь задача теории музыки любого исторического периода состоит в том, чтобы зафиксировать тенденции музыкальной практики, являющиеся следствием действия законов музыкального мышления. Речь идет о таких его категориях, как ладовые разновидности и зависящие от них интервальные формы интонаций, о тональной организации музыкального материала, а также о взаимодействии его высотных версий. Это лишь самые основные единицы музыкального мышления, влияющие на их акустические варианты и также фиксирующиеся теорией музыки. Комплекс этих и других подобных данных позволяет составить представление о главных особенностях музыкального мышления эпохи. А аналогичное изучение разных музыкальных цивилизаций дает материал, благодаря которому можно будет сформировать историю развития музыкального мышления человечества.

Конечно, постоянно нужно учитывать, что теория музыки любой эпохи регистрирует далеко не все его особенности. Способность и возможности науки в этой области зависят от научного уровня музыкознания и, к сожалению, поэтому остается много неизвестного в данной сфере. С этой точки зрения античная теория музыки, как один из самых ранних этапов развития науки о музыке, весьма уязвима. Следовательно, она должна изучаться самым тщательным образом, поскольку в ее свидетельствах кроме указанных выше категорий могут оказаться небольшие заметки, либо краткие ремарки о явлениях, не понятых в древности, но отражающих еще неизвестные грани музыкального мышления. Их изучение может помочь осветить то, мимо чего прошли античные музыковеды.

Таким образом, исследование самых различных письменных памятников Античности — это средство научного познания одного из этапов музыкального развития человечества.

§ 6

Методологическое предуведомление

Природа письменных памятников предопределяет методы их освоения. Речь идет о важной, если не главной, особенности методологии музыкального антиковедения и на этой проблеме следует остановиться более подробно.

Даже краткий обзор истории развития данной области науки о музыке на протяжении многих столетий показывает, что по вполне объективным причинам она полностью находилась «в руках» филологов, а не музыковедов. Это естественно, так как именно благодаря их знаниям древних языков стали публиковаться, переводиться и исследоваться самые различные античные письменные памятники. Когда на рубеже XVII–XVIII веков история музыки сформировалась как автономная научная дисциплина, которой занимались профессионалы, специализировавшиеся в ней, ситуация осталась прежней. Музыковеды продолжали получать нужную им информацию из переводов филологов.

Следует отдать должное классической филологии. Она проделала громадную плодотворную работу, благодаря которой Европа стала постепенно понимать, что представляет собой античная цивилизация. В результате появилась возможность обозревать процесс европейского исторического развития. То же самое необходимо сказать о филологах, публиковавших и переводивших памятники античного музыкознания. Они способствовали активному знакомству с музыкальной культурой Античности и поэтому переоценить их работу невозможно.

Вместе с тем, несмотря на все положительные стороны деятельности филологов, в историческом музыкознании появилось достаточно много ошибочных представлений об античной музыке. Это было обусловлено отсутствием у языковедов специальных музыкально-теоретических знаний, что зачастую не способствовало верному пониманию информации древних источников.

Так, например, согласно сложившейся в античном музыкознании традиции, термин «тон» говорится в четырех [значениях]: как звук, интервал [тона], диапазон голоса и высотность» (Τόνος δὲ λέγεται τετραχῶς· καὶ γὰρ ὡς φθόγγος καὶ διάστημα καὶ ὡς τόπος φωνῆς καὶ ὡς τάσις. — *Cleon. Isag.* 12)⁸². Для того чтобы понять, в каком из перечисленных значений этот термин является в каждом из древних текстов, необходимо хорошо ориентироваться во всех указанных музыкальных категориях. А без специальных знаний это практически недостижимо⁸³.

Еще более разнообразна семантика термина «гармония» (ἡ ἁρμονία), которая может обозначать такие понятия, как «музыка», «музыкальный

⁸² Вне науки о музыке семантика этого термина была еще шире. Так, у Гесихия можно прочесть: «тонос — [это] напряжение, мощь, крепость, сила» (τόνος· ἔντασις, ἰσχύς, ῥώμη, δύναμις).

⁸³ Конечно, это не означает, что подобные недоразумения не могут появляться в работах музыковедов. Так, например, ряд коллег постоянно термин ὁ τόνος переводят как «лад» без всякой аргументации, а συμφωνία и его латинский вариант consonantia — как

стиль», «тональность», «энгармонический лад», «интервал октавы», «напев» (или «мелодия»), и другие.

Подобных терминологических хамелеонов в лексике античного музыкознания бесконечно много, и для непосвященного в эту сферу они являются причиной потенциальных искажений содержания текстов первоисточников.

В таких случаях при работе над переводами филологи должны были пользоваться консультациями тех, кто был хорошо знаком с теорией музыки, или обращаться к собственным знаниям в этой области, если когда-либо приобщались к музыке, обучаясь игре на каком-то инструменте. Однако во всех подобных ситуациях они могли получить только тот ответ, который давала им новоевропейская теория музыки. В результате нередко возникало искажение информации ист. источников, поскольку античным терминам приписывались новоевропейские значения. К большому сожалению, это весьма часто продолжается до сих пор.

Приведу только два примера, связанные с работой отечественных высококвалифицированных филологов рубежа XIX–XX веков и первой половины XX в.

Так, один из разделов трактата Аристотеля «Политика» (*Aristot. Polit. VIII 5 8 1340a 42 — b1–5*) Сергей Александрович Жебелев (1867–1841) представил в таком виде: «Слушая один лад, например, так называемый миксолидийский, мы испытываем более скорбное и сумрачное настроение; слушая другие, менее строгие лады, мы размягчаемся»⁸⁴. Вместе с тем, хорошо известно, что в любом ладе могут воплощаться самые различные по характерам образы, способные вызывать у слушателей соответствующие эмоциональные впечатления, и это доказывается всей историей развития музыки. Античная музыка здесь не является исключением, о чем свидетельствуют все сохранившиеся нотные источники, где зачастую сочинения с разной тематикой излагаются в одних и тех же ладовых формах, а монотематические — в различных. В этом случае ложным лоцманом для переводчика стал термин *μικsolύδιος*, которым в новоевропейской музыке действительно принято обозначать особый лад. Однако в эпоху Античности он имел совершенно иные значения. В рамках науки о музыке он обозначал либо так называемые «виды октавы»⁸⁵, либо тональности⁸⁶, а вне музыкознания этот термин понимался как «стиль» (см. далее), где «миксолидийский» предполагал некое смешение

«консонанс». См., например, *А. М. С. Воззий. Основы музыки. Подготовка текста, перевод и комментарии С. Н. Лебедева. М., 2012 (passim); Аристоксен. Элементы гармонии. Издание подготовил научный сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории Московской государственной консерватории В. Г. Цыпин. М., 1997; Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарии к «Гармонике» Птолемея. Издание подготовил В. Г. Цыпин. М., 2013. В античных источниках для категории лада существовал иной термин — *τὸ γένος* (см. далее). В результате приходится констатировать, что порой даже музыковеды не в состоянии отличить лад от тональности при обсуждении особенностей иных музыкальных цивилизаций.*

⁸⁴ *Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 4. М., 1983. С. 637.*

⁸⁵ «Виды октавы» (*διὰ πασῶν εἶδη*) — теоретические категории, подобные «видам квинты» (*διὰ πέντε εἶδη*) и «видам кварты» (*διὰ τεσσάρων εἶδη*), отличающиеся своим интервальным составом. О них см.: *Герцман Е. Никомах из Герасы. С. 540–545, 548–555. См. также некоторые разделы гл. 4, § 3 «Г» данной монографии.*

⁸⁶ См., например, один из многочисленных древних текстов, подтверждающих это, — фрагмент из *Vacch. Isag. rog. 46*, приводящийся там же (см. предыдущую сноску).

лидийского стиля с другими. Но в указанном переводе С. А. Жебелева современная семантика термина «миксолидийский» привела к тому, что слово ἡ ἄρμονία приобрело значение лада, которое изредка также было присуще ему, но не в обсуждаемом отрывке. В античном музыкознании для обозначения лада существовал вполне определенный термин — τὸ γένος, и наука о музыке зарегистрировала только три лада с конкретными названиями: «диатоника» (τὸ διάτονον), «хроматика» (τὸ χρωματικόν или τὸ χρῶμα) и «энгармония» (τὸ ἐναρμόνιον). Среди них «миксолидийский» отсутствовал, поэтому появление ладов с иными названиями кроме указанных трех — результат отсутствия знаний, необходимых при переводах подобных текстов.

В действительности же в сочинении Аристотеля сказано следующее (Ibid):

Εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἄρμονιῶν διέστηκε φύσις ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρας καὶ συνεστηκότας μάλλον, οἶον πρὸς τὴν μιξολυδιστικαλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρας τὴν διάνοιαν, οἶον πρὸς τὰς ἀνειμένους.

Она⁸⁷ правильно разделила [музыку] стилей. Поэтому природа слушающих воспринимает [их] по-разному и каждый из них⁸⁸ не обладает одним и тем же воздействием: от одного [впечатление] более жалобное и сдержанное, например, от [стиля] называемого по-смешаннолидийски, а от [других] впечатление более беспечное, как от развлекающих [стилей].

Ни для кого не является секретом, что в каждом обществе хорошо известны наиболее характерные особенности звучащих в обиходе музыкальных стилей. Достаточно вспомнить ассоциации, которые возникают в памяти любителей музыки при упоминании таких понятий, как «цыганский стиль», «испанский стиль», «негритянский стиль», «итальянский стиль» и т. д. Конечно, это не означает, что внутри каждого стилистического комплекса нет иных, несколько отличающихся от его типичных черт. Однако популярными и наиболее распространенными являются те произведения, в которых ярче всего запечатлены самые «показательные» свойства конкретного стиля. Вместе с тем не исключено, что вследствие длительного совместного сосуществования различных музыкальных культур, постоянно контактирующих друг с другом, стили нередко «смешиваются». В приведенном фрагменте Аристотеля таким является μιξολυδιστί — стиль «по-миксолидийски». Совершенно очевидно, что он возник как результат постоянных художественных связей музыкальных культур народов Средиземноморья.

Вообще необходимо сказать, что неверное использование новоевропейской ладовой терминологии при переводах сочинений античных авторов способствовало созданию многих ошибочных представлений о древней музыке. Так, в переводе «Законов» Платона, выполненном известным отечественным филологом Андреем Николаевичем Егуновым (1895–1968), появились «лады, свойственные причитаниям»⁸⁹. В действительности же, беседа двух персонажей, описывающаяся в этом фрагменте, сводилась к следующему (*Plat. Resp.* III 398e–399a):

⁸⁷ То есть природа.

⁸⁸ Имеются в виду стили.

⁸⁹ Платон. Законы. Перевод А. Н. Егунова // Платон. Сочинения в трех томах. Т. 3, часть 1. М., 1971. С. 181–182.

Τίνες οὖν θρηνώδεις ἄρμονίαι; λέγε μοί·
σὺ γὰρ μουσικός.

Μιξολυδιστί, ἔφη, καὶ συντονολυδιστί
καὶ τοιαῦται τινες.

Какие стили скорбные? Скажи мне,
ведь ты сведущ в музыкознании⁹⁰.

[Таким] считался [стиль] по сме-
шаннолидийски, по строголидийски
и некоторые такие же.

Таким образом, стиль «по строголидийски» подразумевал исключительно традиционные тенденции, тогда как «по смешаннолидийски» мог включать в себя и некие «посторонние».

Аналогичные недоразумения с переводами присутствуют и в публикациях зарубежных филологов. Их достаточно много и они касаются самых различных аспектов не только теории музыки, но и музыкальной практики⁹¹.

Отсюда следует сделать только один-единственный вывод: изучение текстов античных памятников музыкознания и всех сообщений источников, связанных с музыкой, должно осуществляться самими музыковедами⁹².

При этом нужно иметь в виду, что научный перевод любого памятника письменности, созданного на древнем языке, радикально отличается от литературного. Ведь основная задача, стоящая перед переводчиком-литератором, заключается в том, чтобы средствами своего языка создать образы и сюжетную ситуацию, аналогичную той, которая воплощена в подлиннике.

Цель же научного перевода — иная, поскольку она предполагает по возможности буквальную передачу текста памятника, что нередко в обиходе называется «подстрочным переводом». Поэтому здесь недопустимы никакие отклонения от первоисточника ради «стилистической целесообразности» или «художественной убедительности». Только при таком переводе можно максимально приблизиться к пониманию авторской мысли в том терминологическом обрамлении, которым пользовался создатель текста. В настоящей монографии все переводы, выполненные ее автором⁹³, основываются на этом принципе, который предполагает также определенный способ представления результатов анализа: **ни одного утверждения, не согласованного с здесь же цитируемым текстом источника⁹⁴.**

Среди трудностей, которые могут возникнуть при знакомстве с данной монографией, есть одна, обусловленная ее структурой, не подлежащей изменению. Ведь прежде чем приступить к изучению музыкального антиковедения необходимо ознакомиться с источниками, поскольку эта область музыкознания фактически существует на их фундаменте. Именно поэтому первая часть монографии посвящена представлению свода источников и их основной тематической направленности. Такая композиция данного исследования предполагает необходимость проникнуть в их содержание, многие темы которого для основательного осмысления требуют особых знаний, из-

⁹⁰ О трактовке содержания ὁ μουσικός см. гл. 6, § 4 «е».

⁹¹ Подобные примеры будут приводиться в процессе дальнейшего изложения материала монографии.

⁹² Если бы автор этих строк с самого начала своей работы в области музыкального антиковедения следовал этому правилу, то мог бы избежать ряда заблуждений.

⁹³ За исключением тех, в которых указаны переводчики.

⁹⁴ В некоторых случаях в настоящей монографии та же методология используется при представлении и анализе новоевропейских музыкально-теоретических и музыкально-исторических воззрений и концепций, поскольку и здесь нередко при переводе происходят искажения.

лагающихся лишь в последующих частях данного издания. Для облегчения этого познавательного процесса отдельные аспекты содержания источников сопровождаются краткими комментариями, призванными помочь освоить суть основных проблем. А это, в свою очередь, создает ситуацию, при которой могут возникать повторения, поскольку в последующих разделах появляется необходимость основательного обсуждения тех же тем, только уже в ином ракурсе. Поэтому подобные вынужденные дубликаты должны рассматриваться как разные стадии познания — начальная и последующая.

Необходимо также объяснить еще одну особенность изложения материала в настоящем издании. Несмотря на то, что оно рассчитано на широкий круг читателей, интересующихся историей культуры, среди них представляются целевыми две группы: одна — музыковеды, другая — филологи-классики и историки. Это создает определенные трудности для методики изложения материала: известное одной группе, трудно для понимания другой и наоборот. Например, музыкально-теоретические проблемы сложны для освоения филологами и историками, а вопросы, касающиеся самых разных грамматических и семантических аспектов древнегреческой и латинской терминологии, представляют серьезную трудность для музыковедов. Автор же настоящей монографии стремится излагать материал так, чтобы он был доступен всем. Поэтому музыковеды должны с пониманием отнестись к тем фрагментам, где излагаются общеизвестные для них положения, а филологи и историки — аналогично реагировать на части текста, отведенные для объяснения грамматических и прочих аспектов, представляющихся им очевидными⁹⁵.

Такое начальное предуведомление, как представляется, должно помочь процессу освоения материала по музыкальному антиковедению, содержащемуся в данном опусе. Как говорится в поговорке, «начало — половина всего дела» (*ἀρχὴ γὰρ λέγεται μὲν ἥμισυ παντὸς ἐν ταῖς παροιμίαις ἔργου.* — *Plat. Leg. VI 753e*)⁹⁶.

⁹⁵ Особенно это касается необходимости зачастую давать греческие термины в их кириллической транслитерации.

⁹⁶ В первом томе настоящего издания все внимание сосредоточено лишь на древних источниках, поэтому в нем почти не отражены воззрения новоевропейских исследователей на эти памятники письменности и затрагиваемые в них проблемы. Поэтому ссылки на такие публикации даются редко и только тогда, когда они крайне необходимы. Указания же на работы автора данной монографии приводятся только для того, чтобы избежать повторений уже высказанных воззрений.

ГЛАВА III

Утраченное наследие

§ 1

Библиотека, погребенная историей

Приступая к знакомству с музыковедческими источниками Античности, вначале целесообразно сформировать хотя бы самое общее представление о недошедших до нас бесценных памятниках подобного рода. Речь идет о тех трудах, которые освещали происходившие музыкально-художественные события или отражали их особенности в теории музыки, но по воле истории не уцелели. Содержавшийся в них уникальный познавательный материал уже никогда и ни при каких условиях не будет доступен восстановлению. А о тематике таких работ приходится лишь догадываться по сохранившимся названиям некоторых из них. Само же их содержание навсегда останется тайной.

Однако, несмотря на это, о них никогда не следует забывать. Это будет способствовать, прежде всего, большему вниманию к каждой, даже мельчайшей детали любой сохранившейся информации. Кроме того, нужно уяснить, что весь утраченный сводopusов составлял неотъемлемую часть античной науки о музыке, и без его учета невозможно сформировать верное представление о масштабах и уровне развития древнего музыкознания. Поэтому необходимо попытаться хотя бы гипотетически понять, что могло содержаться в этих работах, и тем самым по возможности заглянуть в исчезнувшую часть музыковедческого наследия.

При этом следует помнить, что история, как правило, не предаёт забвению тот или иной источник случайно. Хотя возможны и такие варианты. Нередко утрата вызвана особыми причинами, а их изучение прямо или косвенно указывает на ее зависимость от взаимоотношения содержания или методов изложения материала того или иного сочинения с общим подходом в данной проблематике¹.

Для познания этой проблемы могут использоваться различные и непрямые свидетельства. Иногда в этом вопросе помощь может оказать информация, на первый взгляд даже не связанная с направлением поисков, но при более тщательном анализе способствующая подойти ближе к изучаемому объекту. Нельзя также отказываться от понимания среды, в которой было создано утраченное произведение. Здесь могут принести пользу отдельные предположения и допущения, вытекающие из наблюдений над

¹ Некоторые подобные примеры будут приведены в последующих разделах монографии.

аналогичными явлениями в других областях науки и искусства. Иначе говоря, следует всеми возможными путями стремиться, вопреки сложившейся исторической ситуации, понять, что представляла собой эта утраченная «музыковедческая Атлантида».

Именно такие соображения привели к необходимости напомнить на страницах данной монографии о музыковедческих памятниках, у которых не сложились отношения с историей.

* *
* *

Диоген Лаэртский сообщает о многочисленной группе авторов, живших в различные исторические периоды и создававших сочинения под названием «О музыке» (Περὶ μουσικῆς). Среди них были современник Сократа философ Антисфен Афинский (Ἀντισθένης ὁ Ἀθηναῖος. — *Diog. Laert.* VI 17), а также ученики Сократа — Симон Афинский (Σίμων ὁ Ἀθηναῖος. — *Ibid.* II 123) и Симмий Фиванский (Σιμμίας ὁ Θηβαῖος. — *Ibid.* II 124). В этой группе авторов находились и знаменитый Аристотель (*Ibid.* V 26) и его последователь Теофраст Эресский (Θεόφραστος ὁ Ἐρέσιος. — *Ibid.* V 47), а также философы Гераклид Понтийский (Ἡρακλείδης ὁ Ποντικός. — *Ibid.* V 87) и Эпикур (Ἐπίκουρος. — *Ibid.* X 28). К этой плеяде необходимо добавить кожевника Симона, который не был философом, но, по мнению исследователей, философствовал² и даже написал трактат «О музыке» (*Ibid.* II 122). Согласно же утверждению Афиня в наследии писателя II века до н. э. Аристокла (Ἀριστοκλής) также есть сочинение с аналогичным названием (*Athen.* IV 174 b — с, § 74).

Это только семь зарегистрированных историей авторов, создавших подобные опусы. Возможно, в действительности их было намного больше. Что же касается амплитуды тематики трактата с названием «О музыке», то она могла быть бесконечной. Скорее всего, каждый создатель такого опуса рассматривал эту проблему в интересующем его аспекте и с той стороны, в которой он был больше компетентен. Сохранились также свидетельства, указывающие, что некоторые из них неоднократно обращались в своих работах к близкой тематике. Так, например, у упомянутого выше Аристокла был еще трактат «О хорах» (Περὶ χορῶν, см. *Ibid.* IV 174 b — с, § 74; XIV 620 b, § 12; 620 d, § 12; 620 e, § 13; 630 b, § 28), а у Теофраста — «О музыкантах» (Περὶ τῶν μουσικῶν. — *Diog. Laert.* V 49) и, очевидно, «Одна [книга] гармоник» (Ἀρμονικῶν α'. — *Ibid.* V 46). Genetivus pluralis заглавия последнего из перечисленных трактатов говорит о том, что этот труд состоял из нескольких книг³.

Знаменитый философ рубежа V–IV веков до н. э. Демокрит из Абдер⁴ (Δημόκριτος ὁ Ἀβδηρίτης), по свидетельству Диогена Лаэртского написал два опуса по музыкальной тематике: «О ритмах и гармонии» (Περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίας) и «О песне» (Περὶ αἰοιδῆς. — *Diog. Laert.* IX 48).

В том же источнике можно найти сведения об Архедеме (Ἀρχέδημος) — авторе III века до н. э., написавшего книгу «О звуке» (Περὶ φωνῆς. — *Ibid.* VII 55). Не исключено, что в этой работе освещались особенности звука не только как физического явления, но и как музыкального феномена.

² См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Эллинистически-римская эстетика. Т. V, кн. 2. М., 2002. С. 27.

³ Об аналогичной ситуации с трактатом Клавдия Птолемея см. гл. 4, § 3 «а».

⁴ Абдеры (τὰ Ἀβδηρα) — город во Фракии.

Если судить по сохранившейся информации, у самых различных авторов была весьма популярна тема, касающаяся авлосов и авлетов. Так, у Афинаея присутствуют отголоски некогда проходившей дискуссии о струнном инструменте «магадисе» (ἡ μάγαδις), которого один из авторов ошибочно представил как разновидность авлоса. В этом источнике сказано (*Athen.* XIV 634a, § 34):

Γένος αὐλοῦ φησιν εἶναι τὸν μάγαδι, οὐτ' Ἀριστοξένου τοῦτ' εἰπόντος ἐν τοῖς περὶ Αὐλητῶν ἢ ἐν τοῖς περὶ Αὐλῶν καὶ Ὀργάνων, ἀλλὰ μὲν οὐδὲ Ἀρχεστράτου πεποίηται γὰρ καὶ τούτῳ δύο βιβλία περὶ Αὐλητῶν. Οὐκ εἶπεν δὲ τοῦτο οὐδὲ Πύρρανδρος ἐν τῷ περὶ Αὐλητῶν καὶ Εὐφράνωρ.

Грамматик Аристарх⁵ ... утверждает, что магадис — разновидность авлоса, но ничего такого не говорит ни Аристоксен в [книгах] «Об авлетах» либо «Об авлосах и инструментах», ни Архестрат⁶, хотя [им] созданы об этом две книги «Об авлетах». Не говорит об этом и Пиррандр⁷ в [трактате] «Об авлетах», ни Филлис Делосский⁸, хотя он, [как] и Эвфранор⁹, написал [труд] «Об авлетах».

В одном из древних комментариев к стиху 1364 комедии Аристофана «Облака» сказано, что ученик Аристотеля Дикеарх Мессенский¹⁰ (Δικαί-αρχος ὁ Μεσσηνίος) создал трактат «О музыкальных агонах» (Περὶ μουσικῶν ἀγῶνων), то есть об очень популярных в древности музыкальных конкурсах.

Диоген Лаэртский сообщает также о шести авторах, носивших имя «Феодор» (Θεόδωρος). Два из них, очевидно, интересовались музыкальной педагогикой и историей музыки (*Diog. Laert.* II 103 — 104):

Θεόδωροι δὲ γεγόνασιν ...

Было шесть Феодоров...

τέταρτος οὐδὲ τὸ φωνασκικὸν φέρεται βιβλίον πάγκαλον πέμπτος ὁ περὶ τῶν νομοποιῶν

Четвертый, от которого ведется [происхождение] прекрасной книги «Об-

⁵ Аристарх Самофракийский — ученый, работавший в Александрии на рубеже III–II веков до н. э. «Самофракия» (Σαμοφράκη) — остров у фракийского побережья Эгейского моря.

⁶ Неустановленная личность. Правда, в комментариях к русскому переводу трактата Афинаея указывается, что Архестрат историк музыки (*Афинаей*. Пир мудрецов в пятнадцати книгах. Перевод с древнегреческого Н. Т. Голинкевича [в дальнейшем — *Афинаей*. Пир мудрецов]. Книги IX–XV. М., 2010. С. 510). Однако следует отметить, что весь комплекс сведений, которыми располагает современная наука, указывает на то, что в Античности не было «историков музыки». А упоминание о некогда существовавшем сочинении «Об авлетах» (Περὶ αὐλητῶν) — слишком мало, чтобы его автора можно было считать историком музыки. В данной главе будут приведены сообщения о сочинениях с аналогичным названием, созданных Архитом Тарентским и Аристоксеном. Но, несмотря на вклад каждого из них в науку о музыке (см. гл. IV, § 1 и гл. VI, § 3), они не являлись историками музыки.

⁷ Еще одна неизвестная личность. Но в том же переводе трактата Афинаея (см. предыдущую сноску) вновь сообщается, что Пиррандр историк музыки (Там же. С. 561). В связи с этим вновь приходится констатировать, что такого историка музыки историческое музыкознание не знает.

⁸ Филлис Делосский — писатель неизвестного времени.

⁹ Эвфранор представлен у Афинаея как «пифагореец» (см. *Athen.* IV 177c, § 79).

¹⁰ Мессена (Μεσσηνή) — главный город области Мессения в юго-западной части Пелопоннеса.

πεπραγματευμένος, ἀρξάμενος ἀπὸ Τερ-
πάνδρου.

учение пению»¹¹. Пятый — сочинив-
ший [трактат] «О творцах номов», на-
чиная от Терпандра¹².

Не менее интересную информацию можно найти в том же источнике
о весьма популярном книжном жанре, который чаще всего появлялся под на-
званием «О ремеслах» (Περὶ τέχων). В этой сфере зарегистрировано три автора,
жившие в период IV—III веков до н. э. — Критон (Κρίτων, очевидно друг Сокра-
та, которому посвящен один из диалогов Платона), Ксенократ Халкидский¹³
(Ξενοκράτης ὁ Χαλκηδόνιος) и Клеанф из Асса¹⁴ (Κλεάνθης Φανίου Ἄσσιος. — Ibid.
II 121, IV 13, VII 174). Дело в том, что производство, осуществляемое некоторы-
ми «ремесленниками» было связано с созданием музыкальных инструментов.
По этому поводу Диоген Лаэртский пишет следующее (Ibid. III 100):

Αἱ τέχνηαι εἰς τρία διαίρουνται· ἡ μὲν
πρώτη, ἡ δὲ δευτέρα, ἡ δὲ τρίτη. πρώτη
μὲν οὖν ἡ μεταλλευτική καὶ ὑλοτομική·
παρασκευαστικαὶ γάρ εἰσιν· ἡ δὲ χαλκευ-
τική καὶ ἡ τεκτονική μετασχηματιστικαὶ
εἰσιν· ἐκ μὲν γὰρ τοῦ σιδήρου ἡ χαλκευ-
τική ὄπλα ποιεῖ, ἡ δὲ τεκτονική ἐκ τῶν ξύ-
λων αὐλοὺς καὶ λύρας· ἡ δὲ χρηστική, οἷον
ἵπτικὴ τοῖς χαλινοῖς χρῆται, ἡ πολεμική
τοῖς ὅπλοις ἡ μουσική τοῖς αὐλοῖς καὶ τῇ
λύρᾳ. τῆς τέχνης ἄρα τρία εἶδη ἐστί.

Ремесла делятся на три [катего-
рии] — первую, вторую [и] третью.
Первая — землекопание и лесоруб-
ство. Это [ремесла] обеспечивающие.
А кузнечное дело и плотничество —
преобразующие. Ведь из железа куз-
нец делает оружие, а плотничество
из дерева [создает] авлосы и лиры.
Используемое же [ремесло, такое]
как верховая езда, пользуется уздеч-
ками, воинское — оружием, а музы-
ка — авлосами и лирой¹⁵. Стало-быть
существуют три вида ремесел¹⁶.

Таким образом, в сочинениях, носивших название «О ремеслах», могли
быть разделы, освещающие различные стороны быта, в которых участвова-
ла инструментальная музыка.

В распоряжении науки есть сообщение о древнеэллиническом историке
III века до н. э. Семе Делосском (Σῆμος ὁ Δήλιος), в наследии которого была
книга о популярном вокальном жанре античной музыки — «О пеанах»
(Περὶ παιῶνων, см. *Athen.* XIV 618d, § 10). Афиней приводит из нее лишь

¹¹ Слово ἡ φωνασκία («фонаския») произошло от глагола φωνασκέω, однокоренно-
го с существительным ἡ φωνή («голос»), и глагола ἄσκεῖν («упражнять»). Данный
термин, обозначал упражнения для голоса, которыми занимались ораторы, актеры,
певцы и кифароды. А ὁ φωνασκός («фонаск») — «тот, кто упражняет голос», то есть
преподаватель, обучавший этим упражнениям.

¹² Терпандр Лесбосский (Τέρπανδρος ὁ Λέσβιος) — выдающийся древнеэллинический *ки-
фарод*, деятельность которого принято относить к VII веку до н. э. О нем см. том II,
гл. IV, § 1–2.

¹³ Халкедон (Χαλκηδών) — греческий город Вифинии (Βιθυνία), находившейся на
северо-западе Малой Азии.

¹⁴ «Ассии» (τὰ Ἄσσια) — область города Асс (Ἄσσος), располагавшегося в Троаде
(Τρωιάς или Τρώας) и также как Халкедон — на северо-западе Малой Азии.

¹⁵ Упоминание τοῖς αὐλοῖς во множественном числе, а τῇ λύρᾳ в единственном —
не грамматический lapsus, а отражение специфики музыкальной практики. Про-
фессиональные авлеты всегда были «вооружены» несколькими авлосами, обладав-
шими разными диапазонами и техническими возможностями. Это было обусловлено
нередко возникавшей потребностью в различных инструментах.

¹⁶ Следуя грамматическим нормам русского языка, при переводе пришлось *singula-
ris τῆς τέχνης* заменить на форму *pluralis*.

несколько небольших фрагментов текста. В одном из них рассказывается о музыкальном оформлении религиозного обряда, посвященного Дионису, где участники церемонии исполняли песнопения, известные под названием «ямбы»¹⁷: «Сем Делосский в [своем сочинении] “О пеанах” говорит, что так называемые импровизаторы-комедианты, увенчанные плющем, исполняли слова неторопливо. Позднее они и их сочинения были названы *ямбами*» (Σήμος δ' ὁ Δήλιος ἐν τῷ περὶ Παιάνων οἱ αὐτοκάβδαλοι, φησί, καλούμενοι ἐστεφανωμένοι κίττῳ σχέδην ἐπέβαινον ῥήσεις. ὕστερον δὲ ἴαμβοι ὠνομάσθησαν αὐτοὶ καὶ τὰ ποιήματα αὐτῶν. — Ibid. XIV 622b, § 16). Если судить по этому фрагменту, то в книге описывался поздний исторический этап эволюции пеана, когда песнопения этого жанра связывались уже не только с культом Аполлона, но и с другими божествами языческого пантеона. Излагался ли в ней ранний этап жанра, — остается под вопросом.

Учитывая постоянную распространенность хорового пения в общественной и религиозной жизни, активное развитие инструментальной музыки в постклассический период, а также высокую степень профессионализма художественных состязаний, можно только представить, какой богатой информацией могло обладать музыкальное антиковедение, если бы все перечисленные труды дошли до нашего времени. А ведь это только небольшая часть утраченного, о которой сохранились сведения, хотя в действительности потери были намного больше.

Например, об упомянутом Семе Делосском известно также, что он автор сочинения, заглавие которого можно перевести как «Делосиана» (Δηλιάς. — Ibid. XIV 637b, § 40). Такое название подразумевает описание различных событий, связанных с историей и культурой острова Делос. Очевидно, в этой книге среди прочего содержалось объяснение столь сложного жанра, как «синавлия» (ἡ συναυλία — буквально: «вместе с тем, что звучит на авлосе»). В настоящее время он трактуется исследователями как дуэт струнного инструмента или певца с авлосом, либо ансамбль двух авлосов. Но, как передает Афиней, ознакомившийся с трактатом Сема Делосского, «это было некое чередующееся соревнование, [представляющее собой] ансамбль авлоса и танца, без поющего [слова]» (ἦν τις ἀγὼν συμφωνίας ἀμοιβαίως αὐλοῦ καὶ ῥυθμοῦ¹⁸, χωρὶς [λόγου] τοῦ προσμελωδοῦντος». — Ibid. XIV 618a, § 8). Таким образом, подобное свидетельство явно противоречит распространенному ныне мнению и, следовательно, эта проблема требует более тщательного изучения.

Вполне возможно, что в той же «Делосиане» затрагивался вопрос о редко упоминаемом инструменте «лирофениксе», или «лирофенике» (ἡ λυροφοίνιξ или τὸ λυροφοίνικιον — буквально: *пальмовая лира*). Афиней пишет, что Сем Делосский поясняет причину такого названия инструмента следующим образом: «...из-за того, что его ручки¹⁹ были сделаны из фи-

¹⁷ Этот термин употреблялся не только для обозначения конкретного поэтического метра, но и как определение певческого жанра, распеваемый текст которого создан в соответствии с той же поэтической структурой.

¹⁸ Впоследствии мы неоднократно будем сталкиваться с текстами древних авторов, где термин ὁ ῥυθμός («ритм») обозначает танец. См. также: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. С. 281–286.

¹⁹ Согласно Гесихию «анконы» — «держатели» кифары, изгибы [инструмента, которые] называются «анконами» (τῆς κιθάρας δὲ τὰ ἀνέχοντα, τοὺς πῆχεις, ἀγκῶνες λέγονται. — Hesych.s. v.). Иначе говоря, это боковые части корпусов струнных инструментов, которые в древности выполняли также функции ручек. В опубликованном русском переводе сочинение Афиней «анконы» почему-то названы «колена»

никовой пальмы, [растущей] на Делосе» (...διὰ τὸ ἐκ τοῦ ἐν Δήλῳ φοίνικος τοὺς ἀγκῶνας αὐτοῦ ἐξαιρέσθαι. — *Athen.* XIV 637b, § 40). Согласно Афиней об этой лире сообщалось и в другой утраченной книге двух историков IV века до н. э.: «Инструмент же *феникс* — [как пишут] Эфор и Скамон в [своих сочинениях] “Об изобретениях” — изобретен финикийцами, откуда произошло это название» (φοίνικα δὲ τὸ ὄργανον Ἐφορος καὶ Σκάμων ἐν τοῖς περὶ Εὐρημάτων ὑπὸ Φοινίκων εὐρεθὲν ταύτης τυχεῖν τῆς προσηγορίας. — *Ibid.* XIV 637b, § 40)²⁰. Таким образом, еще в античные времена существовали различные мнения об этом инструменте. Нетрудно обратить внимание, что из всех аспектов спора уцелело только то, что профессионального музыканта должно было волновать меньше всего: из какого материала сделаны ручки инструмента. Но коль скоро о происходивших когда-то дебатах сообщают не музыканты, то они передают в своих текстах только то, что могло их заинтересовать. Поэтому самые принципиальные вопросы, связанные с лирофениксом, пока остаются «белым пятном» в музыкальном антиковедении.

До сих пор описывался небольшой и неполный перечень утрат письменных памятников, от которых все-таки уцелели минимальные сведения, способные дать хотя бы некоторое представление о том, что могло в них содержаться. Однако наряду с ними сохранились и другие известия, оставляющие еще больше неизвестного.

Так, Плутарх Херонейский пишет о том, что знаменитый полководец Александр Македонский (356–323 годы до н. э.) «называл очень почитаемого гармоника Анаксарха среди [своих] друзей» (τὸν μὲν ἁρμονικὸν Ἀνάξαρχον ἐντιμώτατον τῶν φίλων ἐνόμιζε. — *Plut. De Al. fort.* I 10). Больше никаких данных об этой личности источники не дают. Но ведь само понятие «гармоник» (ὁ ἁρμονικός) подразумевало теоретика музыки, работавшего в области «гармоники» (ἡ ἁρμονική) — науки, изучавшей звуковысотные аспекты музыкального искусства и состоявшей из семи разделов (*Cleon. Isag.* 1):

Ἄρμονική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἡμιόσμενου φύσεως. ... μέρη δὲ αὐτῆς ἐστὶν ἑπτὰ: περὶ φθόγγων, περὶ διαστημάτων, περὶ γενῶν, περὶ συστημάτων, περὶ τόνων, περὶ μεταβολῆς, περὶ μελοποιίας.

Гармоника — это теоретическое и практическое знание природы того, что гармонизируется.... Частей же ее — семь: о звуках, об интервалах, о ладах, о системах, о тональностях, о модуляциях, о мелопее.

Среди гармоников были такие знаменитые ученые, как Аристоксен, Птолемей, Никомах и другие, излагавшие свои идеи в сочинениях, в названиях которых чаще всего присутствует слово «гармоника». У Аристоксена — это «Элементы гармоник», у Птолемея — «Гармоника», у Никомаха — «Руководство по гармонике»²¹. Значит, если Анаксарх был «гармоником», то он должен был создать, по меньшей мере, один труд, посвященный про-

(см. *Афиней*. Пир мудрецов. Книги IX–XV. С. 350). Было бы интересно узнать, что собой представляют эти части инструмента, но, к сожалению, комментарии к такому переводу отсутствуют.

²⁰ Принято считать, что Эфор из города Кима (Κύμη), располагавшегося в Эолии, жил в IV веке до н. э. А эпоха жизни Скамона Митиленского неизвестна (уцелевшие отрывки из его сочинений в пересказе более поздних авторов см.: *Müllerus C. Fragmenta Historicorum Graecorum*. Т. IV Parisiis, 1851. P. 489–491). Поэтому нужно предполагать, что Афиней пересказывает сообщение, содержащееся в разных сочинениях обоих авторов.

²¹ Об этих памятниках античного музыкознания см. гл. IV.

блемам этой науки. Но о такой работе не сохранились даже упоминания. Не исключено, что это один из утраченных опусов по гармонике, созданных в тот шестивековый период, между созданием «Гармонических элементов» Аристоксена в IV веке до н. э. и появлением во II веке трудов Птолемея и Никомеха. Как известно, от этой эпохи фактически не сохранилось ни одной музыкально-теоретической работы²².

§ 2

По следам трех пифагорейцев

Еще более загадочная атмосфера окутывает упомянутых Платоном «софистов» — Агафокла (Ἀγαθοκλῆς) и Пифоклида (Πυθοκλείδης). Дело в том, что первоначально софистика считалась достойным занятием, поскольку согласно существовавшим воззрениям софисты были сосредоточены на поиске истины, связанной с мудростью, и поэтому они именовались «мудрецами» (οἱ σοφοί от глагола σοφίζομαι — «размышлять», «приобретать знания»). Но впоследствии отношение к ним коренным образом изменилось. Для этого возникло много причин, среди которых важную роль играло некое лукавство, ставшее распространяться среди софистов, когда посредством многословных рассуждений, порой непонятных многим людям, утверждались весьма сомнительные ценности. Тогда «софистия» (ἡ σοφιστεία — «искусство софистов») народной молвой преобразовалась в «софизмы» (τὰ σοφίσματα — «уловки», «выдумки», «ложные заключения»), содержащие обман и всяческие ухищрения. В результате софисты начали преследоваться и чтобы скрыть от общества направленность своей подлинной деятельности, они выдавали себя за специалистов в какой-либо другой области знания. Судя по всему, такими были Агафокл и Пифоклид, представлявшие всем сосредоточенными на изучении музыки (*Plato. Protag. 316e*):

Μουσικὴν δὲ Ἀγαθοκλῆς τε ὁ ὑμέτερος
πρόσχημα ἐποίησατο, μέγας ὢν σοφιστής,
καὶ Πυθοκλείδης ὁ Κεῖος καὶ ἄλλοι
πολλοί.

Будучи великим софистом, ваш Агафокл сделал музыку прикрытием, [как] и Пифоклид Кеосский и многие другие.

Трудно сказать, насколько глубоко они занимались наукой о музыке. Как представляется, легче всего Агафоклу и Пифоклиду было переключиться на занятия гармоникой, являвшейся «главной» музыкальной дисциплиной, в рамках образовательного «квадривиума». Ведь без знаний этого общепринятого цикла предметов они не могли стать софистами. А так как Агафокл и Пифоклид должны были доказывать окружающим реальность своих занятий музыкой, то вполне возможно, что они оставили после себя какие-то работы в этой области, которые потом были преданы забвению.

Этим ограничиваются сведения о двух «засекреченных» софистах, хотя новоевропейская классическая филология связала судьбу софиста Пифоклида с сообщением трактата Псевдо-Плутарха «О музыке»²³. Только в нем речь идет не о софисте, а об авлете Пифоклиде, который якобы изобрел «смешаннолидийский стиль» (Μίξολύδιος ἄρμονία). В дошедшем до нас тексте сообщается о том, что данная информация заимствована из труда Аристоксена, а сам Пифоклид представлен так: «В “Исторических <коммен-

²² Ряд отрывков из утраченных работ этого периода анализируются в гл. VI, § 4.

²³ О нем см. гл. V, § 5.

тариях” он²⁴ говорит, что последователи пифагорейцев в [своих] гармониках утверждают, что его²⁵ изобретение совершил авлет Пифоклид» (Ἐν δὲ τοῖς Ἱστορικοῖς <Ὑπομνήμασι λέγει ὅτι οἱ μὲν ἀκολουθήσαντες τοῖς Πυθαγορικοῖς> τοῖς ἄρμονικοῖς Πυθοκλείδην φασὶ τὸν αὐλητὴν εὕρετὴν αὐτῆς γεγενῆσθαι... — *Ps.-Plut. De mus.* 1136, § 16)²⁶. В результате соединения сведений о двух различных персонажах (софиста и авлета), носивших одно и то же имя, в современной филологии возник некий синтетический образ: «Пифоклид, пифагорец, знаменитый музыкант-флейтист с о. Кеос ... изобрел лидийский лад»²⁷.

Оставим пока без комментариев совершенно безграмотное для XX столетия доверие к античной легенде, согласно которой один человек может «изобрести» ἡ ἄρμονία (вне зависимости от того, что подразумевать под данным термином: «стиль», «лад» или «тональность»). Скорее всего, это результат непрофессиональной трактовки сообщения источника (хотя, к сожалению, нередко и музыковеды под влиянием авторитетных наук оказываются «зараженными» тем же заблуждением²⁸). Остается только удивляться результатам исследования той части этой проблемы, которая находится в ведении филологии и истории. Ведь в сообщении о Пифоклиде-софисте нет никаких указаний на остров Кеос и на его умение играть на авлосе, а в известии о Пифоклиде-авлете отсутствуют данные о его занятиях софистикой. Кроме того, общепринятое негативное отношение к авлетам среди образованной части древнеэллинического общества, отраженное во многих источниках (в том числе и в *Plat. Alc.* 106e), не дает никаких оснований считать, что софист Пифоклид пошел наперекор существовавшей традиции и стал играть на авлосе.

Вообще необходимо отметить, что современное толкование античных источников внесло свою лепту в искажение зафиксированных в них фактов. Так, например, Плутарх Херонейский сообщает о знаменитом афинском государственном деятеле V века до н. э. Перикле следующее: «Аристотель говорит, что [этот] муж усердно учился музыке у Пифоклида» (Ἀριστοτέλης δὲ παρὰ Πυθοκλείδῃ μουσικὴν διὰ πονηθῆναι μὲν τὸν ἄνδρα φησὶν. — *Plut. Pericl.* 4).

²⁴ Имеется ввиду Аристоксен.

²⁵ То есть смешаннолидийский стиль.

²⁶ Данный фрагмент дается с вставкой издателя Ф. Лассерпе (*Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne 1954. P. 118). Конечно, этот текст явно испорчен, а его новоевропейская «редакция» имеет очевидный смысловой недостаток, поскольку отсутствуют свидетельства, что хотя бы один пифагорец написал книгу под названием «Гармоники». Однако дефекты такой конъектуры не влияют на основную информацию, согласно которой Пифоклид — изобретатель стиля. Комментарий к русскому переводу этого фрагмента см. в следующей сноске.

²⁷ Примечание 25 к русскому переводу диалога Платона «Алкивиад I» (*Платон. Собрание сочинений в четырех томах*. Т. I. М., 1990. С. 729). Все попытки выяснить автора этих комментариев остались безуспешными (в издании его имя отсутствует). Однако не вызывает сомнений, что приведенное воззрение не первый раз сопровождается публикацией произведений Платона. То же самое можно обнаружить и в зарубежных изданиях. См., например, комментарий к процитированному фрагменту Псевдо-Плутарха в изд: *Greek Musical Writings. Vol. I: The Musician and his Art*. Edited by A. Barker. Cambridge University Press. Cambridge 1984 (далее — Barker. GMW). P. 221, note 112.

²⁸ См., например: *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. London, 1978. P. 284.

Здесь явно подразумеваются занятия в области науки о музыке. Но использующийся глагол διδόνεω может подразумевать как «настойчиво учиться», так и «усердно упражняться», а при выборе второго семантического варианта нетрудно было отождествить пифагорейца Пифоклида, занимавшегося теорией музыки, с авлетом Пифоклидом. Это, в свою очередь, дало возможность создать впечатление, что знаменитый политический деятель Афин учился играть на авлосе, когда все общество пренебрегало этим.

Во всяком случае, если бы в распоряжении науки находилось подлинное сочинение Пифоклида, то стали бы очевидны многие факты, о которых сейчас приходится только догадываться. Уже не говоря о том, что в таком случае музыковедческое наследие могло обогатиться еще одним памятником.

Не менее серьезна для музыкального антиковедения утрата сочинения некоего пифагорейца неизвестного времени — Панакея (Πανάκειος). О нем сохранилось одно-единственное сообщение в трактате Аристиды Квинтилиана весьма неопределенного содержания, в котором говорится о главной теме опуса Панакея. Так, Аристид Квинтилиан, рассказывая о превосходстве музыки над другими искусствами, благодаря тому, что она больше соответствует природе и самому человеку, в качестве авторитетного доказательства приводит мнение Панакея (*Arist. Quint. De mus. I 1*):

Μαρτυρεῖ δὲ μοι καὶ θεῖος λόγος ἀνδρὸς σοφοῦ Πανακέω τοῦ Πυθαγορείου, ὃς φησιν·

ἔργον εἶναι μουσικῆς οὐ τὰ φωνῆς μέρη μόνον συνιστᾶν πρὸς ἄλληλα, ἀλλὰ πάνθ' ὅσα φύσιν ἔχει συνάγειν τε καὶ συναρμόττειν.

Свидетельствует мне божественное слово мудрого мужа пифагорейца Панакея, который говорит:

«Дело музыки не только составлять части звучания друг с другом, но и, насколько позволяет природа, согласовывать [их]».

Таков единственный фрагмент, дошедший до нас из научного наследия Панакея.

Даже после самого тщательного анализа этого отрывка трудно сказать, насколько глубоко он помогает понять идею, ради которой Аристид Квинтилиан вспомнил о труде пифагорейца. На «поверхности» пересказа здесь лежит мысль, неоднократно высказывавшаяся не только пифагорейцами, но и многими мыслителями Античности: взаимодействие любых объектов и явлений природы осуществляется по тем же законам, что и гармонизация музыкального материала²⁹. Именно это обстоятельство заставляет предположить, что за общеизвестным содержанием может скрываться нечто иное, отличавшее взгляды Панакея от воззрений других пифагорейцев или вернее — от общепринятой в пифагорейском сообществе концепции.

В сочинении Аристиды Квинтилиана отсутствует разъяснение этого подразумеваемого «глубинного» содержания, а также значения термина «части» (τὰ μέρη), который мог обозначать весьма широкий круг понятий. Вполне возможно, что подразумеваемой музыкальной тематикой всего сочинения Панакея или его раздела, о котором сообщает Аристид Квинтилиан, могла быть гармоника, включающая в себя такие категории, как звук, интервал, система, лад, тональность, модуляция и мелопея. Если же действительно в труде пифагорейца речь шла о согласованности «частей звучания» (τὰ φωνῆς μέρη) перечисленных сфер звуковысотных аспектов музыки,

²⁹ Конечно, термин «гармонизация» упоминается здесь не в новоевропейском значении, а в античном, то есть как «согласованность».

то не исключено, что с утратой труда Панакея музыкальное антиковедение потеряло удивительный источник, способный разъяснить многие стороны взаимодействия звучащих единиц музыкального материала: от контактов различных звуков до сопряжения таких сложных образований как лады и тональности. Предпосылки к развитию такого направления музыкально-теоретической мысли Античности сохранились фактически только в двух уцелевших источниках — в трактатах Аристоксена и Клавдия Птолемея. В первом из них подобная тенденция проявляется при исследовании феномена, именуемого «динамис» (ἡ δύναμις — здесь «значение», «смысл»; *Aristox. Elem. harm.* P. 59)³⁰. А у второго этой проблеме отведена целая глава: «Как получают названия звуков по *mesicy* и *динамису*» (Πὼς αἱ τῶν φθόγγων ὀνομασίαι πρὸς τὴν θέσιν ἐκλαμβάνονται καὶ τὴν δύναμιν. — *Ptol. Harm.* II 5)³¹.

Не был ли труд пифагорейца Панакея предтечей этих попыток Аристоксена и Птолемея? Правда, в знаменитом каталоге пифагорейцев, приведенных Ямвлихом, имя Панакея отсутствует (*Jambl. De vit. pythag.* 267)³², однако это не гарантирует, что ученого с таким именем не было среди последователей Пифагора. Кроме того, не исключено, что Панакей относился к плеяде так называемых «неопифагорейцев», заявивших о себе в I–II веках. Скорее всего, появление ученого, усилия которого были направлены на анализ «функциональной» стороны музыкального материала, именно в этот период кажется более правдоподобным. Ведь даже приверженцы пифагорейцев, жившие в начале новой эры, должны были понять, что невозможно ограничиваться лишь анализом акустической стороны звучащих комплексов и их математических выражений, как это было в эпоху «древних пифагорейцев». Если все происходило именно так, как оно представлено здесь, то все равно приходится констатировать, что такая направленность научной деятельности Панакея является исключением среди «неопифагорейцев»³³.

Еще один «мученик истории» — пифагореец Ксенофил (Ξενοφίλος), известный как один из учителей Аристоксена, о чем сообщается в энциклопедии «Суда» (*Suid. Lex.* s. v. Ἀριστόξενοϛ)³⁴. В греческих источниках Ксенофил определяется как ὁ μουσικός, а в латинских — musicus, то есть «сведущий в музыкознании»³⁵. В дошедшей до нас литературе о нем сохранилась лишь единственная информация, переходившая, очевидно, из одной рукописи в другую. У Лукиана Самосатского, ссылающегося на какую-то утраченную работу Аристоксена, она высказана так (*Luc. De paras.* 3):

Ξενοφίλος δὲ ὁ μουσικός, ὡς φησὶν Ἀριστόξενοϛ, προσχὼν τῇ Πυθαγόρου φιλοσοφίᾳ ὑπὲρ τὰ πέντε καὶ ἑκατὸν ἔτη Ἀθήνησιν ἐβίωσε.

По словам Аристоксена, сведущий в музыкознании Ксенофил, последователь философии Пифагора, дожил в Афинах до возраста 105 с лишним лет.

³⁰ Подробнее об этом см. гл. IV, § 1 «в».

³¹ См. гл. IV § 3 «е».

³² См. Также: *Die Fragmente des Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch* von H. Diels. Bd. I, Berlin 1922. S. 344–345.

³³ Это доказывают уцелевшие фрагменты текстов поздних пифагорейцев. См. гл. VI, § 4.

³⁴ Данная статья из Энциклопедии «Суда» целиком приводится в следующем разделе. См. гл. IV, § 1.

³⁵ Подробнее об этом термине см. гл. VI, § 4 «е».

То же самое сообщение содержится и в сочинении Плиния Старшего. Он в качестве образца долголетия приводит в пример знатока музыки Ксенофила, прожившего 105 лет без какого-либо телесного недомогания (*exemplum Xenophili musici centum et quinque annis vixisse sine ullo corporis incommodo. — Plin. Nat. hist. VIII, 168*).

Остается только удивляться! Античная традиция на протяжении многих столетий, от Аристоксена до Лукиана Самосатского (а это шесть веков), говорит о человеке «сведущем в музыкознании», но не сообщает не только о его трудах, но даже о направленности его научной деятельности в области музыки. А ведь этот пифагореец прожил долгую жизнь, и если он оставил о себе память как о знатоке науки о музыке, то для этого очевидно были основания. Однако о них античные памятники письменности молчат. И он не одинок в этом, поскольку те же источники хранят полное молчание и о трудах некоего Алкида Александрийского (Ἀλκείδης ὁ Ἀλεξανδρεὺς), который дважды представлен в сочинении Афиней: один раз как «знаток музыказнания» (ὁ μουσικός. — *Athen. I 1f*), а другой раз — как «самый сведущий в музыкознании среди мужей» (μουσικώτατε ἀνδρῶν — *Ibid. IV 174b — f*). Но это также единственное сообщение об Алкиде, и поэтому для поиска следов его трудов нет ничего, за что можно было бы «зацепиться».

Не менее сложная задача связана и с выяснением каких-либо данных о научном наследии Ксенофила. Но здесь ситуация несколько иная, благодаря чему можно попытаться гипотетически понять основания, из-за которых работы Ксенофила не сохранились.

Как представляется, для такого положения могли быть две причины.

Одна из них самая простая. Если Ксенофил работал в той области музыкознания, в которой прославилась вся пифагорейская школа, то есть в музыкальной акустике и в создании учения об интервалах, то таких работ было бесконечно много и в его время и значительно позже. В этом случае его работы могла постигнуть та же участь, которая случилась с трудами других пифагорейцев, не дошедших до нас в подлинниках, а сохранившихся лишь в виде отдельных фрагментов и в пересказах более поздних авторов³⁶. Но идеи Ксенофила не удостоились даже такой судьбы, поскольку и поздние информаторы хранят о них молчание, что также весьма странно.

Однако возможно и радикально иное объяснение этого. Обратим внимание, что Ксенофил стал известен как учитель Аристоксена — ученого, который первый, согласно дошедшим до нас источникам вопреки повсеместно распространенной пифагорейской концепции признал важную роль слуха для познания музыки (*Aristox. Elem. harm. P. 42*)³⁷. Это было покушением на один из пифагорейских постулатов, никогда прежде не подвергавшийся сомнению. Если же учесть, что в списке утраченных работ Аристоксена фигурирует отдельный трактат *Περὶ τῆς μουσικῆς ἀκροάσεως* («О слушании музыки») ³⁸, целиком посвященный данной проблеме, то нужно считать, что перед нами свидетельство открытого выступления против пропагандировавшейся пифагорейцами точки зрения.

³⁶ О причинах этого высказывались самые различные мнения, начиная от якобы существовавшей закрытости пифагорейского общества и связанным с этим запретом на обнародование научных изысканий и кончая утратой многих пифагорейских сочинений.

³⁷ Этот фрагмент Аристоксена см. в гл. IV, § 1 «а».

³⁸ Об этом см. далее изложение материала текущего раздела.

Такова лишь одна антипифагорейская акция Аристоксена, но наряду с ней он предпринял и другую, еще больше возмущившую научную общественность. Новая идея ученика Ксенофила критиковалась сторонниками пифагореизма чуть ли не до завершения Античности. Как уже указывалось, она была связана с покушением на один из важнейших пифагорейских постулатов теории интервалов: делить пропорциональное выражение тона (9 : 8) не «арифметически», поскольку в те времена это было невозможно, а «геометрически»³⁹.

Следовательно, все описанные новшества провозгласил ученик пифагорейца Ксенофила! Не является ли это следствием влияния учителя? Конечно, такое предположение не следует трактовать примитивно, как простое заимствование, поскольку научная глубина сохранившихся работ Аристоксена противоречит столь упрощенному пониманию его взаимоотношений с наставником. Вместе с тем ничто не мешает допустить, что идеи Аристоксена могли появиться в результате бесед ученика с учителем. Не был ли Ксенофил одним из пифагорейцев, которые стали выходить за традиционные рамки пифагорейской школы? Даже если он не имел никакого отношения к столь неприемлемым для пифагорейцев идеям, то известная всем близость Ксенофила к Аристоксену могла уже после его смерти способствовать негативному отношению приверженцев пифагореизма к одному из бывших своих соратников. В связи с этим вполне допустимо предположение: не предприняло ли пифагорейское сообщество шаги для забвения работ Ксенофила?

Не исключено, что такое предположение покажется фантастическим, но если его сопоставить с гипотетически допускаемой почти аналогичной ситуацией, касающейся Паникея (см. выше), то, возможно, черты фантастики несколько поблекнут. Одновременно с этим не следует забывать, что любое направление как в науке, так и в искусстве развивается и видоизменяется, и пифагорейцы не должны быть исключением из этого правила. Поэтому излагаемая здесь *conjectura* находится в соответствии с процессами подобного рода, но в любом случае она должна быть неоднократно проверена.

На страницах же данной монографии высказанные предположения приводятся как потенциально возможные объяснения причин возникновения обширного свода утраченных памятников письменности, из-за чего многие стороны античной музыкальной культуры остаются для науки неизвестными.

К исследуемым утратам пифагорейских трудов по музыке необходимо также отнести ряд сочинений Архита Тарентского (Ἀρχιτάς ὁ Ταραντῖνος)⁴⁰, о которых сообщают источники: «Гармоник» («Ἐὸ ἁρμονικός» — *Nicom.* *Introd. arithm.* I, 3, 4. P. 6, 16), «О музыке» («Περὶ μουσικῆς» — *Porph.* *In Harm. Ptolem.* *comm.* 5. P. 92, 29), «Об авлосах» («Περὶ ἀύλων» — *Athen.* IV, 184e)⁴¹.

На последующих страницах данной монографии изредка будут упоминаться и другие утраченные памятники письменности, содержащие сведения о музыке и науки о ней.

³⁹ См. гл. IV, § 1 «Г».

⁴⁰ Тарант (Τάρας), латинский вариант — Тарент (Tarentum): город в Южной Италии.

⁴¹ Некоторые фрагменты утраченных трудов Архита и других пифагорейцев сохранились в передаче поздних авторов, см. гл. VI, § 3.

§ 3

В поисках пропавших аристоксеновских трудов

Описанный объем потерь следует дополнить списком не дошедших до нас трудов Аристоксена Тарентского, который по праву должен считаться основоположником античного музыкознания.

В свое время составители византийской энциклопедии «Суда» собрали этот перечень сочинений из упоминаний разных древних авторов: *Plat. Schol.* I P. 381; *Athen.* XIV 619d, § 11; *Ibid.* XIV 632a, § 31; *Ibid.* XIV 634d, § 35; *Ibid.* XIV 634e, § 36; *Porph.* In Harm. Ptol. comm. P. 78; *Ibid.* P. 125; *Ps.-Plut.* De mus. 1136, § 17; *Aul. Gel.* IV 11, 4 и др. Вывод энциклопедистов гласил (*Suid. s. v. Aristoxenos*):

Συνετάξατο δὲ μουσικά τε καὶ φιλόσοφα καὶ ἱστορίας καὶ παντὸς εἶδους παιδείας, καὶ ἀριθμοῦνται⁴² αὐτοῦ τὰ βιβλία εἰς ὑγ'.

Он создал музыкальные и философские [труды], а также по истории и всем видам воспитания, [их] насчитывается до 453 его книг.

После такого вступления в энциклопедии дается каталог трудов, названия которых сохранились или их удалось установить:

- Περὶ μουσικῆς — «О музыке»,
- Περὶ τῆς μουσικῆς ἀκροάσεως — «О слушании музыки»,
- Περὶ ἀρμονικῶν στοιχείων — «О гармонических элементах»,
- Περὶ ῥυθμικῶν στοιχείων — «О ритмических элементах»,
- Περὶ τόνων — «О тональностях»,
- Περὶ ἀρχῶν — «О началах»⁴³,
- Περὶ μεταβολῶν — «О модуляции»,
- Περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων — «Об авлосах и [других] инструментах»,
- Περὶ αὐλῶν τρήσεως — «О просверливании *авлосов*»,
- Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως — «О трагическом танце»,
- Περὶ μελοποιΐας — «О мелопее».

Эти одиннадцать трактатов составители энциклопедии «Суда» относят к группе трудов Аристоксена, тематика которых связана исключительно с музыкой. Прежде чем обсуждать возможное содержание каждого из них, целесообразно напомнить, что из одиннадцати названных работ до нашего времени дошли только трактат «О гармонических элементах» и небольшая часть сочинения «О ритмических элементах» (по принятой ныне классификации, всего 36 параграфов)⁴⁴. Весь остальной свод указанных работ утрачен и, следовательно, музыкальное антиковедение оказалось лишенным поистине громадного объема материала, который мог не только углубить современные познания в области античной музыкальной культуры, но, возможно, даже изменить сложившиеся в настоящее время воззрения на многие специальные проблемы.

Действительно, тематический объем трактата, носившего название «О музыке», мог включать весь массив вопросов, связанных с самыми разнообразными аспектами теории музыки, но не освещенный в дошедших до нас работах Аристоксена. В сочинении «О слушании музыки» автор, скорее всего, аргументировал неприемлемую пифагорейцами идею о важности

⁴² Здесь принята конъектура ἀριθμοῦνται вместо рукописного ἀριθμοῦ. См.: *Müllerus C. Op. cit.* Т. III. P. 270.

⁴³ О возможной тематике этой работы см. далее.

⁴⁴ См. гл. IV, § 1 «б».

слуха для восприятия образцов музыкального искусства. Работы под названиями «О тональностях», «О модуляциях», «О мелодее» могли представлять собой анализ соответствующих разделов гармоник⁴⁵. Причем, если каждому из них отводилась отдельная книга, то это говорит о том, что данная тематика изложена в утраченных работах более тщательно и подробнее, чем в дошедших до нас «Гармонических элементах».

Содержание работы, упомянутой в списке «Суда» под названием «О началах», могло иметь самую широкую амплитуду, в центре которой были все «начала», то есть истоки и первоэлементы любых аспектов музыкального искусства. Вспомним, что у одного из учителей Аристоксена, знаменитого Аристотеля, в «академию» которого тарентинец попал уже после занятий с пифагорейцем Ксенофилом, сложилось представление о «начальной мере», существующей в различных областях знаний. По мнению Аристотеля, она была аналогична той, которую выполняет единица в математических вычислениях. Философ считал, что подобно единице в математике, от которой начинается отсчет всех других величин, в каждой сфере существуют свои «единицы» измерения, являющиеся такими же точками отсчета. Например, в качестве подобной «единицы» в музыке может выступать самый маленький интервал — «диесис», а в речи — звук, представленный гласной или согласной буквами (*Aristot. Metaph. IV 6, 12 1016b, 18–25*):

Τὸ πρῶτον μέτρον ἀρχή· ᾧ γὰρ πρῶτῳ γινώριζομεν, τοῦτο πρῶτον μέτρον ἑκάστου γένους· ἀρχὴ οὖν τοῦ γινώστου περὶ ἕκαστον τὸ ἕν. οὐ ταῦτο δὲ ἐν πᾶσι τοῖς γένεσι τὸ ἕν. ἔνθα μὲν γὰρ δίεσις, ἔνθα δὲ τὸ φωνῆεν ἢ ἄφωνον·

«Начало» — [это] первая мера, ибо по первой [мере] мы познаем [все и] первая мера каждого рода — это [своеобразная] единица. Значит, [любое] начало — это единица в каждом [роде того], что познается. Но единица не одна и та же во всех родах: здесь — диесис⁴⁶, а там — гласная или согласная [буквы].

Даже группа анонимных авторов «Проблем», писавших «под Аристотеля»⁴⁷, постоянно пользовалась этой идеей. Причем, в некоторых случаях она расширялась ими при выявлении не только различных, но и общих «начал» для неодинаковых, но близких по смыслу категорий. Например, один из задававшихся вопросов и следующий за ним «вопросительный ответ» звучали так (*Ps.-Aristot. Probl. XI 1*):

Διὰ τί τῶν αἰσθήσεων ἐκ γενετῆς μάλιστα τὴν ἀκοὴν πηροῦνται; — Ἦ ὅτι ἀπὸ τῆς αὐτῆς ἀρχῆς εἶναι δόξειεν ἂν ἢ τε ἀκοὴ καὶ ἡ φωνή;

Отчего среди чувственных ощущений, [полученных] при рождении больше всего повреждается слух? — Потому ли, что и слух, и голос представляются из одного и того же «начала»?

Несмотря на всю странность такой постановки вопроса и столь же сомнительного последующего весьма запутанного объяснения⁴⁸, важно реги-

⁴⁵ См. фрагмент из *Cleon. Isag. 1*, который процитирован в § 1 настоящей главы.

⁴⁶ Так называли интервал в четверть тона или полутона. Далее его особенности обсуждаются в различных разделах монографии.

⁴⁷ Об этом источнике см. гл. V, § 2.

⁴⁸ Оно здесь не приводится, поскольку не имеет непосредственного отношения к обсуждаемой проблеме.

стрировать, что идея «начала» у тех, кто выдавал свои опусы за аристотелевские, продолжала развиваться. В том же источнике она рассматривается в рамках древней гептахордной музыкальной системы, состоявшей из двух соединенных тетрахордов, и сопоставляется с более поздней, впоследствии преобразованной в организацию двух отделенных тетрахордов, между которыми интервал тона⁴⁹: см. таблицу III.

Идея Аристотеля здесь объясняется на примере из истории развития античной музыкальной системы. Так, само название звука «меса» (μέση — «средняя», «центральная») предполагает его размещение в центре системы. Следовательно, на основании концепции Аристотеля, «меса» должна рассматриваться как логическая и историческая основа гептахордной музыкальной системы, что было нарушено преобразованием гептахордной организации в октахордную (*Ps.-Arist. Probl. XIX 44*)⁵⁰:

Διὰ τί [τῶν μὲν ἐπτὰ] μέση καλεῖται, τῶν δὲ ὀκτῶ οὐκ ἐστὶ μέσον; — Ἦ ὅτι ἐπτὰ-χορδοὶ ἦσαν αἱ ἀρμονίαι τὸ παλαιόν, τὰ δὲ ἐπτὰ ἔχει μέσον; ἔτι ἐπειδὴ τῶν μεταξὺ τῶν ἄκρων τὸ μέσον μόνον ἀρχὴ τίς ἐστὶν (ἔστι γὰρ τῶν <εἰς> θάτερον τῶν ἄκρων νευόντων ἓν τι συστήματι ἀνὰ μέσον ἢ ἀρχή), [τοῦτ' ἐστὶ μήση]. ἐπεὶ δ' ἔσχατα μὲν ἐστὶν ἀρμονίας νεάτη καὶ ὑπάτη, τούτων δὲ ἀνὰ μέσον οἱ λοιποὶ φθόγγοι ὧν ἡ μέση καλουμένη μόνη ἀρχὴ ἐστὶ θατέρου τετραχορδου, δικαίως μέση καλεῖται. τῶν γὰρ μεταξὺ τινῶν ἄκρων τὸ μέσον ἦν ἀρχὴ μόνον.

Отчего [струна] называется *месой*⁵¹, хотя среди восьми нет среднего? Потому ли, что в древности гармонии были гептахордными, а семь [звуков] имеют средний? Поэтому между крайними [звуками гептахорда] единственный средний является неким «началом» ([появляющимся] когда оба окончания [тетрахордов] сходятся в центре какой-либо системы, [и тогда] средний [звук является] «началом»). Так как края системы⁵² — это *нэта* и *гипата*, а между ними остальные звуки, то среди них так называемая *меса* — единственное «начало» для каждого тетрахорда. Она справедливо называется *месой*, ибо среди [звуков], являющихся крайними, [этот звук] был «началом» [ставшим потом] единственным центром.

Смысл этого отрывка весьма ясен и вряд ли нуждается в комментарии. Он сводится к тому, что историческим «началом» двухтетрахордной системы (в ее гептахордном варианте) послужил центральный звук — *меса*. При дальнейшей же эволюции системы, когда она превратилась в октахордную, то, несмотря на наличие уже восьми звуков, прежние их названия сохранились, но *меса* перестала быть «арифметическим центром» (хотя продолжала выполнять функции «музыкального центра»).

Подобные примеры свидетельствуют о популярности идеи «начала» среди последователей знаменитого философа. Поэтому Аристоксен, при-
















⁴⁹ О значении названий звуков и структуре системы см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 29–50; *его же*: Пифагорейское музыкознание. С. 181–263.

⁵⁰ Фразы греческого текста, заключенные в квадратные скобки, признаны всеми издателями ошибочными. Поэтому при переводе они не учитываются, но для сохранения рукописной традиции не исключаются из текста.

⁵¹ То есть «средней», «центральной».

⁵² Буквально: «гармонии».

ТАБЛИЦА III

| гептахордная система соединенных тетрахордов | | октахордная система отделенных тетрахордов | |
|---|-----------------------|---|-----------------------|
| | |  | εἴτα (νήτη или νεάτη) |
|  | εἴτα (νήτη или νεάτη) |  | παραεἴτα (παρανήτη) |
|  | παραεἴτα (παρανήτη) |  | τρίτα (τρίτη) |
|  | παραμεσα (παραμέση) |  | παραμεσα (παραμέση) |
|  | μεσα (μέση) |  | μεσα (μέση) |
|  | λιχανός (λιχανός) |  | λιχανός (λιχανός) |
|  | παργιπάτα (παρυπάτη) |  | παργιπάτα (παρυπάτη) |
|  | γипата (ύπάτη) |  | γипата (ύπάτη) |

надлежавший к этой когорте, также должен был развивать ее в той области, в которой он считался крупным специалистом, то есть в науке о музыке. Но в сохранившихся «Гармонических элементах» он касается ее всего дважды. Прежде всего он говорит о «начале» как важнейшем принципе исследовательского метода, когда истоки изучения каждого объекта и любой проблемы необходимо начинать с его «начала» (*Aristox. Elem. harm.* P. 54–55):

ἐπεὶ δὲ πάσης ἐπιστήμης, ἢ τις ἐκ προβλημάτων πλειόνων συνέστηκεν, ἀρχὰς προσήκόν ἐστι λαβεῖν ἐξ ὧν δειχθήσεται τὰ μετὰ ἀρχὰς, ἀναγκαῖον ἂν εἶη λαμβάνειν προσέχοντας δύο τοῖσδε: πρῶτον μὲν ὅπως ἀληθές τε καὶ φαινόμενον ἕκαστον ἔσται τῶν ἀρχοειδῶν προβλημάτων, ἐπειθ' ὅπως τοιοῦτον οἶον ἐν πρώτοις ὑπὸ τῆς

Поскольку во всяком знании, состоящем из многих проблем, нужно освоить [прежде всего] «начала», из которых впоследствии обнаружится то, что следует после «начал», то необходимо будет учитывать два дополнительных [условия]: прежде всего, что всякое истинное и очевидное

αἰσθήσεως συννοεῖσθαι τῶν τῆς ἀρμονικῆς
πραγματείας μερῶν.

окажется среди «начальных» проблем⁵³, а далее среди частей гармонического учения в первых [рядах числится] то, что познается посредством чувственного восприятия.

Как мы видим, к «первоначальному», необходимому при изучении музыки, Аристоксен относит ее чувственное восприятие, то есть принцип, неприемлемый для пифагорейцев, считавшихся во времена создания «Гармонических элементов» самыми авторитетными исследователями музыки. В связи с этим нужно отметить последовательность Аристоксена в приверженности к методу, считавшемуся им самым верным, поскольку о том же самом «первоначально» он говорит, описывая методологические основы освоения ритмики. Так, в одном из уцелевших фрагментов своих «Ритмических элементов» он пишет (*Aristox. Elem. rhythm. 2*):

Ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ καὶ
τὴν τούτων αἴσθησιν, εἴρηται μὲν καὶ ἐν τοῖς
ἔμπροσθεν, λεκτέον δὲ καὶ πάλιν νῦν, ἀρχὴ
γὰρ τρόπον τινὰ τις περὶ τοὺς ῥυθμοὺς
ἐπιστήμης ἐστὶν αὐτῆ.

Итак, относительно длительностей и их восприятия говорилось и прежде, но сейчас необходимо вновь сказать, ибо это некоторым образом является «началом» знания о [музыкальных] ритмах.

Следовательно, нужно предполагать, что обсуждение вопроса о чувственном восприятии ритма обстоятельно излагалось в утраченной части «Ритмических элементов». Ведь идея «хроноса протоса», впервые высказанная Аристоксеном, является ничем иным, как смысловой «единицей», находившейся в ритмическом пространстве музыкального материала. Значит, «хронос протос» относился к той категории «единиц», о которой говорил Аристотель.

Этот феномен, получивший наименование «хронос протос» (ὁ χρόνος πρῶτος — буквально: «первичное время» или «первичная длительность») — некая наименьшая ритмическая единица, неделимая на более мелкие (*Aristox. Elem. rhythm. 10*):

Καλεῖσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων
ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς
ὄν διααιρεθῆναι,

Пусть же будет названа «хроносом протосом» та [длительность, которая] не может делиться ни на какие из тех, что подвергаются ритмизации⁵⁴.

Иначе говоря, «хронос протос» — это «начало» (ἢ ἀρχή) любой ритмической организации⁵⁵.

Другим аргументом в пользу возможного активного изучения «начала» в пропавшем тексте «Ритмических элементов» Аристоксена говорит хотя бы то обстоятельство, что вопрос о важности слухового восприятия и эмоциональной реакции на звучащую музыку оставался для него всегда «наболевшей» темой. Поэтому он обращается к ней в «Гармонических элементах» вторично, безусловно зная, что она будет встречена «в штыки» всем пифагорейским сообществом (*Aristox. Elem. harm. P. 42–43*):

⁵³ Чтобы подчеркнуть значимость таких «проблем», Аристоксен использует прилагательное ἀρχοειδής, образованное из двух существительных: ἡ ἀρχή («основа») и τὸ εἶδος («вид», «форма», «идея»).

⁵⁴ Буквально: «из ритмизируемых».

⁵⁵ Более подробно о «хроносе протосе» гл. IV, § 1 «б».

Τῷ δὲ μουσικῷ σχεδὸν ἐστὶν ἀρχῆς ἔχουσα τάξιν ἢ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια, οὐ γὰρ ἐνδέχεται φαύλως αἰσθανόμενον εὖ λέγειν περὶ τούτων ὧν μηδὲνα τρόπον αἰσθάνεται.

Для того же, кто сведущ в музыке, точность чувственного восприятия имеет, пожалуй, значение «начала», ибо тому, кто плохо чувствует невозможно правильно говорить о тех [явлениях], которые никоим образом он не чувствует.

Такое «трепетное» отношение к данной проблеме при изучении звуковысотных параметров музыки является залогом того, что, анализируя ритмику, Аристоксен должен был уделить максимум внимания особенностям ее чувственного восприятия. Это вновь подтверждает предположение, что в утраченной части «Ритмических элементов» данная проблема обсуждалась весьма подробно.

Конечно, особый интерес представляет сообщение, касающееся утраченного трактата Аристоксена «О тональностях» (Περὶ τόνων). Ведь «тональность» — важнейшая категория музыкального мышления, и поэтому ее обстоятельное исследование в масштабах отдельной книги (а не выборочно, как в сохранившихся «Гармонических элементах») таким выдающимся теоретиком могло быть важным свидетельством античного музыкознания. Особенно это любопытство стимулируется весьма важным обстоятельством. По сообщению некоторых источников, «аристоксеновская» система тональностей, не зафиксированная в дошедшем до нас его сочинении, но указанная, очевидно, в каком-либо утраченном его опусе, предполагала 13 единиц: «Согласно Аристоксену существует 13 тональностей» (τόνοι δὲ εἰσὶ κατὰ μὲν Ἀριστόξενον τρεῖσκαίδεκα. — *Arist. Quint. De mus. I 10*)⁵⁶. Исторически же более поздняя система включала в себя 15 и, как сказано в одном из авторитетнейших трактатов: «начинающим преподается начальная гармоника и прежде всего [их учат] различать ее по так называемым 15 тропосам или тональностям» (ἀρχομένοις τῆς ἀρμονικῆς στοιχειώσεως τὴν παράδοσιν ποιῆσθαι καὶ πρὸ πάντων αὐτὴν διελεῖν εἰς τοὺς λεγομένους τρόπους τε καὶ τόνους. — *Alyp. Isag. 3*). В связи с этим следует обсудить небольшой отрывок из утраченной работы Аристоксена «О тональностях», который цитирует в своем трактате Порфирий (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 78*):

Περὶ μέντοι τῆς ἀπειρίας τῶν τάσεων καὶ ὁ Ἀριστόξενος πολλαχοῦ διείλεκται φησὶ δὲ καὶ ἐν τῷ Περὶ τόνων οὕτως.

Ἐπιφθόντων γὰρ τοῦ διὰ τεττάρων αἰμὲν σύμπασαι τάσεις ἐν αὐτῷ δηλονότι ἀπειροὶ εἰσιν, ἐπειδήπερ πᾶν διάστημα διαιρεῖται ἀπειραχῶς, οἱ δὲ πρὸς ἀλλήλους ἐμμελῆ τάξιν ἔχοντος ἕξ μόνοι.

О бесконечности высотностей рассуждал часто и Аристоксен. А в [сочинении] «О тональностях» он говорит так:

«Когда берется кварта, то одни ясно находят в ней все множество высотностей, поскольку каждый интервал делится бесконечно⁵⁷. А другие, учитывая музыкальный порядок [звуков] по отношению друг к другу, [используют] только шесть [высотностей]».

Чтобы понять содержание данного фрагмента, необходимо вспомнить, что согласно Аристоксену «высотность — не повышение и понижение» (ἢ δὲ

⁵⁶ Аналогичное сообщение присутствует в трактате Клеонида (*Cleon. Isag. 12*). См. гл. VI, § 4 «ж».

⁵⁷ Подразумевается деление на бесконечное число малых интервалов.

τάσις ὅτι μὲν οὐτ' ἐπίτασις οὐτ' ἄνεσις ἐστὶ. — *Aristox. Elem. harm. P. 18*), а конкретная «точка» звукового пространства, на которой «останавливается» каждый звук. Иначе говоря, точная «высотность» — качество, отличающее музыкальное звучание от немusicalного и поэтому каждый звук, исполняющийся в музыкальном искусстве, имеет «свою высотность».

В приведенной цитате основная мысль Аристоксена вполне очевидна: если вне музыки интервал квинты, состоящий из $2^{1/2}$ тонов, можно разделить на бесчисленное множество более мелких интервалов, то в музыке «дробление» квинты, выражающей границы тетрахорда, являвшегося основой музыкального мышления, ограничено ее законами. Поэтому вызывает удивление приведенное в тексте число «шесть» (ἕξ). Ведь дошедшие до нас сообщения о воззрениях Аристоксена на систему тоналностей свидетельствуют о том, что по его мнению, «каждая из них»⁵⁸ будет превышать предыдущую на полутон» (ἕκαστος δ' ἂν αὐτῶν ἡμιτονίῳ μὲν ὑπερέξει τοῦ προτέρου. — *Arist. Quint. De mus. I 10*). Та же самая информация, но выраженная иначе, подтверждается другим источником: «Модуляции [тональностей] совершаются начиная от полутона до октавы» (γίνονται δὲ μεταβολαὶ ἀπὸ τοῦ ἡμιτονίου ἀρχάμεναι μέχρι τοῦ διὰ πασῶν. — *Cleon. Isag. 13*). Значит, по мнению Аристоксена, при тональной организации системы интервал квинты должен делиться на пять полутонов. Не присутствует ли ошибка в приведенном у Порфирия тексте? Поэтому его сообщение должно быть основательно изучено.

Продолжая обсуждать масштабы утраченного наследия Аристоксена, нужно отметить три работы, посвященные авлетике: «Об авлетах», «Об авлетах либо об авлосах и инструментах», «О просверливании авлосов». Не исключено, что первые два названия — лишь различные рукописные варианты заглавия одного и того же сочинения. Вполне возможно также, что перед нами названия разделов одного и того же трактата, которые могли существовать в отдельных рукописях как автономные описания. Вместе с тем следует обратить внимание, что Аристоксен зачастую обращается к аналитическому материалу, связанному с авлосами, но отсутствуют сведения о каком-то его исследовании, посвященном «главным» инструментам Античности — лире или кифаре. Такая информация полностью отвечает инструментальной тематике, затронутой Аристоксеном в сохранившихся «Гармонических элементах». В этом сочинении невозможно обнаружить даже слов ἡ λύρα и ἡ κithάρα, тогда как ὁ αὐλός фигурирует много раз. Если в первой книге автор лишь сравнивает диапазоны «девичьих авлосов» (τῶν παρθενίων αὐλῶν) и «сверхсовершенных» (τῶν ὑπερτελείων. — *Aristox. Elem. harm. P. 26*), то во второй — авлосы зачастую появляются при обсуждении самых разных проблем музыки. Например, рассказывая о бытовавшей среди гармоников «путанице» при «распределении тоналностей» (τὴν διάστασιν τῶν τόνων)⁵⁹ в звуковом про-

⁵⁸ То есть тоналностей.

⁵⁹ Эта «путаница» имеет объективную причину, обусловленную спецификой античной музыкальной системы, отличавшейся от современной многими особенностями и в том числе — отсутствием того феномена, который принято именовать «абсолютной высотой». Как известно, в современной музыкальной системе каждый звук имеет наименование и конкретную высоту, а поэтому за любой тоналностью закреплено определенное наименование (по названию ее «тоники»), а также раз и навсегда установленный высотный уровень. Античная же музыкальная система характеризовалась *относительной высотой*, когда в зависимости от диапазона голоса или конкретного инструмента она могла воплощаться с одним и тем же названием на

странстве, он упоминает некий «гипофригийский авлос» (ὁ ὑποφρύγιος αὐλός), способный, согласно представлениям некоторых теоретиков, звучать в одной из самых низких тональностей (Ibid. P. 47). Затем Аристоксен критикует тех из них, которые видят цель своей науки «в изучении авлосов и в возможности рассказать, каким образом и откуда получается каждое из авлируемых [явлений]⁶⁰» (οἱ δὲ τὴν περὶ τοὺς αὐλοὺς θεωρίαν καὶ τὸ ἔχειν εἰπεῖν τίνα τρόπον ἕκαστα τῶν αὐλομένων καὶ πόθεν γίγνεται — Ibid. P. 49). Одновременно с этим, он возражает против попыток «сводить природу музыки⁶¹ к инструменту» (τὸ εἰς ὄργανον ἀνάγειν τὴν τοῦ ἡρμωμένου φύσιν. — Ibid. P. 52). Согласно его мнению любой инструмент — лишь одно из средств воплощения музыкальной гармонии. Музицирование на авлосе служит для Аристоксена поводом для обсуждения и других проблем.

Поэтому перед музыкальным антиковедением стоит задача понять: почему самый выдающийся музыковед античности, касаясь инструментальных аспектов музыки, постоянно обращался только к авлосу и никогда — к струнным инструментам. Не считая возможным полностью осветить сейчас эту сложную проблему, для выяснения которой требуется самостоятельное исследование, автор данной монографии считает целесообразным уделить внимание двум возможным причинам частого обращения Аристоксена к авлетике (ἢ αὐλητική) — искусству игры на авлосе и систематического игнорирования кифаристики (ἢ κιθαριστική) — как именовалось искусство игры на струнных инструментах.

Вполне возможно, что первая из них — один из элементов противостояния с пифагорейским направлением в науке о музыке. Как известно, в основе пифагорейского учения об интервалах лежали результаты, полученные от деления струны на «каноне» (ὁ κανών). Этот однострунный инструмент никогда не использовался в музыкальной практике, но служил неким «лабораторным» орудием для определения пропорциональных выражений интервалов посредством так называемого «деления канона». Подобные эксперименты сводились к сопоставлению звучаний, получаемых от вибрации различных частей струны⁶². Кроме того, нередко аналогичные опыты осуществлялись и на струнных инструментах, в том числе на лире и кифаре. Такая систематическая «эксплуатация» струнных инструментов ради установления интервальных пропорций могла вызывать негативную реакцию Аристоксена, критически относившегося к математическим методам анализа в музыке. Не исключено, что в качестве некоей «ответной меры» он не привлекал струнные инструменты для познания музыкальных закономерностей.

Второй причиной особого внимания Аристоксена к авлосу было неоднозначное отношение к авлетике в античном обществе, вызванное самыми

различной высоте. Именно по этой причине обладавшие разными вокальными диапазонами певцы и исполнители-инструменталисты постоянно сталкивались с ситуацией, когда одна и та же тональность озвучивалась на различной высоте. Такая ситуация не могла не отразиться в музыкознании.

⁶⁰ Текст данного фрагмента свидетельствует о том, что под τῶν αὐλομένων не следует понимать произведения для авлоса, а, скорее всего, отдельные аспекты музыкального языка, озвученные средствами авлетики: звуки и их взаимодействие, диапазоны и особенности расположения тональностей и т. д.

⁶¹ Совершенно очевидно, что термин τὸ ἡρμωμένον («то, что гармонизовано») выступает здесь как олицетворение «музыки».

⁶² Подробнее об этом см. Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 264–284.

различными причинами⁶³. Среди них не последнее место занимали новаторские тенденции, выразившиеся в использовании новых средств музыкальной выразительности, что всегда возмущало приверженцев художественных традиций.

Не привлекло ли такое направление внимания Аристоксена, которому, как аналитику, захотелось исследовать сферу столь «конфликтного» музыкального искусства? Конечно, античные источники дают примеры аналогичных тенденций в практике кифаристики. Но антипифагорейская направленность Аристоксена должна была и в этом случае, минуя подобные тенденции в музыке для струнных инструментов, сосредоточиться исключительно на авлетических поисках нового.

В связи с этим можно вспомнить мнение об Аристоксене, которое, очевидно, фигурировало среди продолжателей пифагореизма и приверженцев традиций. Оно гласило о том, «что этот муж⁶⁴ по нраву не очень музыкальный, а словно озабочен [тем, чтобы] говорить [только] нечто новое» (ὅτι οὐ πάνυ τὸ ἦθος ἀνὴρ ἐκεῖνος μουσικός, ἀλλ' ὅπως ἄν δόξη τι καινὸν λέγειν)⁶⁵. Совершенно очевидно, что в приведенной характеристике скрытно присутствует критика аристоксеновского аналитического направления: искать нечто новое в искусстве и исследовать его. Конечно, эта мысль, представленная, как-им-то постаристоксеновским оппонентом⁶⁶, подана в несколько «исковерканной» форме. Она сводится к тому, что якобы заботой Аристоксена было говорить нечто необычное, не похожее на высказывания других⁶⁷. В действительности же это мог быть интерес ко всему новому в художественном творчестве.

Тематика других утраченных работ Аристоксена очевидна по их названиям. Книга, озаглавленная «Οἱ μουσικοί» подразумевает не «Музыканты», а «Сведущие в музыкознании», поскольку у Аристоксена, да и у многих других авторов под этим термином подразумеваются не музыканты-практики, а теоретики музыки⁶⁸. Весь текст «Гармонических элементов» подтверждает это. Так, в первой книге этого сочинения при упоминании науки «гармоники» (ἡ ἁρμονική) сообщается, что «она владение того, кто сведущ в музыкознании» (αὕτη δ' ἐστὶν ἡ τοῦ μουσικοῦ ἔξις. — *Aristox. Elem. harm.* P. 6). Во второй книге это утверждение уточняется: «гармоническое учение [только] часть владения того, кто сведущ в музыкознании» (μέρος γάρ ἐστὶν ἡ ἁρμονική πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἔξεως. — *Ibid.* P. 41), поскольку существует еще ритмика, метрика и органика. Причем, Аристоксен убежден, что «слушающие [курс] гармоники [станут] не только сведущими в музыкознании, но и лучшими по нраву» (οὐ μόνον μουσικὸν ἀκούσαντες τὰ ἁρμονικά,

⁶³ В нескольких последующих разделах данной монографии они будут подробно представлены.

⁶⁴ То есть Аристоксен.

⁶⁵ *Procli Diadochi In Platon Timaeum comment.* Ed. Diehl. Bd. III, Lipsiae 1906. P. 169.

⁶⁶ Предваряет процитированный отрывок фраза: εἰ μὴ ἄρα τὸ τοῦ Ἀδράστου ἀληθές ὃ εἰς αὐτὸν ἀπέρριψεν («если только неправда Адраста, который обронил о нем [такое высказывание]»). Об Адрасте Афродисийском см. гл. VI, § 4 «ж».

⁶⁷ Как известно, во все эпохи ретроградное мнение зачастую обвиняло композиторов-новаторов в том, что их основной целью в творчестве было стремление отличаться от других. Хотя высказывание Адраста адресуется не творцу музыки, а теоретику, оно связано с тем же самым постоянным конфликтом нового и старого.

⁶⁸ Подробнее об этом см. гл. VI, § 4 «е».

ἀλλὰ καὶ βελτίους τὸ ἦθος. — Ibid. P. 40). Следовательно, «героями» трактата «Οἱ μουσικοί» были те, кто занимался изучением музыкально-теоретических дисциплин и, прежде всего — гармонике, то есть специалисты той области, в которой работал сам Аристоксен. А со своими коллегами у него были весьма непростые отношения, о чем свидетельствуют постоянно высказываемые на страницах «Гармонических элементов» критические замечания в адрес знаний и педагогических методик гармоников. Здесь приводятся только те из них, которые предположительно помогают понять, что представляло собой содержание утраченного опуса «О сведущих в музыкознании».

Например, у Аристоксена вызывало неприятие усиленное внимание лишь к одному энгармоническому ладу и полное игнорирование исследований, касающихся остальных ладовых форм (Ibid. P. 6):

Τοὺς μὲν οὖν ἔμπροσθεν <ἡμμένους τῆς ἀρμονικῆς>⁶⁹ ... αὐτῆς γὰρ τῆς ἀρμονίας ἤπτοντο μόνον, τῶν δ' ἄλλων γενῶν οὐδεμίαν πώποτ' ἔννοιαν εἶχον.

Те, кто прежде занимались гармоникой, ... интересовались исключительно [эн]гармонией⁷⁰, а о других ладах не имели абсолютно никакого представления.

Другое его замечание касалось освещения таких пар звуковысотных категорий, как «повышение» и «понижение», «высота» и «низина»⁷¹. По мнению Аристоксена, гармонике не констатировали различия между ними, поскольку не объясняли, что первая пара указывала на движение в верхнюю или нижнюю области диапазона, а вторая служила для фиксации уже достигнутой звуковой точки, которая может располагаться на любой высоте — вверху или внизу того же звукового пространства. Более того, он был убежден, что у гармоников даже не сложилось представление о такой важной категории, как сама по себе «высотность» (Ibid. P. 7–8):

Ἄναγκαίον ... περὶ τ' ἀνέσεως καὶ ἐπιτάσεως καὶ βαρῦτητος καὶ ὀξύτητος καὶ τάσεως εἰπεῖν τί ποτ' ἀλλήλων διαφέρουσιν. οὐδεὶς γὰρ οὐδὲν περὶ τούτων εἶρηκεν, ἀλλὰ τὰ μὲν αὐτῶν ὄλως οὐδὲ νενόηται, τὰ δὲ συγκεχυμένως.

Необходимо сказать ... о понижении и повышении, о низине и высоте, а также о высотности: чем они отличаются друг от друга. Ведь никто ничего не говорил об этих [категориях], а одни совсем не имели [никакого] представления о них, а другие [писали об этом] путанно.

Следующая претензия Аристоксена к гармоникам касалась того, что они не регистрировали диапазон перемещения так называемых «подвижных звуков» (κινουμένοι φθόγγοι), меняющих свою высоту в различных ла-

⁶⁹ Здесь принята обрешеченная угловыми скобками вставка Пауля Маркварда (Αριστοξένου ἀρμονικῶν τὰ σωζόμενα. — Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Kommentar und einem Anhang, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend, hrsg. Paul Marquard. Berlin, 1868). См. *Aristox. Elem. harm.* P. 6 (note).

⁷⁰ В античной теории музыки «энгармонический лад» (ἐναρμόνιον γένος) нередко называется ἀρμονία либо ἀρμονίον γένος. Так, в одном источнике сказано, что ладов «не может быть больше трех: диатоники, хроматики и [эн]гармонии» (οὐ δυνατὸν πλείω γενέσθαι τριῶν, διατόνου τε καὶ χρώματος καὶ ἀρμονίας. — *Αποφ. De mus.* 14).

⁷¹ Несмотря на возможные «эстетические претензии» к термину «низина», он, наряду с «высотой», четко отражает контраст, запечатленный в паре ἡ ὀξύτης и ἡ βαρύτης. Поэтому на страницах данной монографии в таких случаях будет постоянно использоваться определение «низина».

дах. То есть речь идет о II и III ступенях тетрахордных ладообразований, находящихся в каждом из ладов на различном удалении от ладового устоя. Предваряя описание этих особенностей, Аристоксен указывал (Ibid. P. 9):

Εἰτ' ἀποδοτέον τὰς τῶν γενῶν διαφορὰς
αὐτὰς τὰς ἐν τοῖς κινουμένοις τῶν φθόγ-
γων, ἀποδοτέον δὲ καὶ τοὺς τόπους ἐν οἷς
κινουῦνται. τούτων δ' οὐδεὶς περὶ οὐδενὸς
πώποτ' ἔσχηκεν ἔννοιαν οὐδ' ἠντινοῦν,

Далее нужно объяснить эти различия ладов в связи с подвижными звуками, необходимо также объяснить и диапазоны, в которых они перемещаются. Об этих [категориях] никто никогда не имел никакого понятия.

Поэтому Аристоксен, исправляя положение, сложившееся в гармонике его времени, высчитывает интервалы и объясняет диапазон движения «самой подвижной» ступени III — «лиханоса» (Ibid. P. 29):

Λιχανοῦ μὲν οὖν ἐστὶ τονιαῖος ὁ σύμπαξ
τόπος ἐν ᾧ κινεῖται, οὔτε γὰρ ἔλαττον
ἀφίσταται μέσης τονιαίου διαστήματος
οὔτε μείζον διτόνου.

Весь диапазон лиханоса, в котором он движется, — тоновый, ибо он отстоит от меры не меньше, чем на тоновый интервал, и не больше, чем на дитон⁷².

Действительно, в диатонике расстояние от лиханоса до меры 1 тон, в хроматике — $1\frac{1}{2}$ т., а в энгармонии — 2 тона.

Но Аристоксен говорит не только об общих недостатках, но и называет имена тех теоретиков музыки, которые, по его мнению, виновны в этом. Среди них, знаменитый пифагореец Лас Гермионский⁷³. Что же касается того, кого Аристоксен называет вслед за ним, есть одна трудность, не дающая возможности однозначно трактовать его сообщение. Дело в том, что в «Гармонических элементах» упомянут не конкретный персонаж, а группа, объявленная как τῶν Ἐπιγονεῖων τινές («некоторые из эпигонов»). Все издатели, переводчики и исследователи сочинения Аристоксена считали, что речь идет о последователях Эпигона Амбракийского⁷⁴. Он, будучи современником Ласа (VI век до н. э.), по свидетельствам источников (см. *Athen.* IV, 183d, § 81; *Ibid.* XIV, 637f, § 42; *Polluc.* IV 59 и др.), отметился в истории античной музыки как выдающийся исполнитель на струнных инструментах, никогда не занимавшийся наукой о музыке. Более того, не только этот Эпигон, но и все зарегистрированные личности, имевшие отношение к музыке и носившие это имя, были музыкантами-инструменталистами⁷⁵. Поэтому весьма странно, что последователи одного из них стали теоретиками, а не продолжали развивать исполнительские традиции. Сюда следует добавить, что трактат Аристоксена — единственный документ. Все подобные проблемы требуют автономного изучения.

В результате этого небольшого обзора сведений, заимствованных только из одного дошедшего до нас сочинения Аристоксена, становится ясно, насколько его воззрения были несовместимы с теми, которые проповедовались пифагорейцами и другими гармониками.

Но последователи Пифагора были не единственными учеными, подвергавшимися аристоксеновской критике. Среди них оказался некий Эра-

⁷² Δίτονον — интервал, равный двум тонам.

⁷³ Гермiona (Ἐρμόνη) — приморский город в Юго-Восточной Арголиде, область восточной части Пелопоннеса. О Ласе Гермионском см. гл. VI, § 3.

⁷⁴ Амбракия (Ἀμπρακία) — город в Южном Эпире, к северу от Амбракийского залива.

⁷⁵ См. Στέφανης № 854, № 856, № 857).

токлес (Ἐρατοκλῆς), его приверженцы и другие теоретики. Среди них были Пифагор Закинфский (Πυθαγόρας ὁ Ζακύνθιος)⁷⁶, жизнь которого принято относить к V веку до н. э.⁷⁷, и ученый неизвестного времени Агенор Митиленский (Ἀγήνωρ ὁ Μυτιληναῖος)⁷⁸. Труды этих теоретиков до нас также не дошли, но сохранилась критика Аристоксена, направленная в их адрес (*Aristox. Elem. harm.* P. 46):

Τῶν δὲ συστημάτων τὰς διαφορὰς οἱ μὲν ὅλως οὐκ ἐπεχείρουν ἐξαρθεῖν — ἀλλὰ περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἑπτὰ ὀκταχόρδων ἃ ἐκάλουον ἁρμονίας τὴν ἐπίσκεψιν ἐποιοῦντο, — οἱ δ' ἐπιχειρήσαντες οὐδένα τρόπον ἐξηριθμοῦντο, καθάπερ οἱ περὶ Πυθαγόραν τὸν Ζακύνθιον καὶ Ἀγήνωρα τὸν Μυτιληναῖον.

Они вообще [даже] не брались перечислять различные системы, а создали лишь обзор этих семи октохордов, которые они называли «гармониями». А те, кто пытались [это сделать] — как последователи Пифагора Закинфского и Агенора Митиленского, — никоим образом [даже] не перечислили [их].

Таким образом, все критические высказывания, содержащиеся в «Гармонических элементах» Аристоксена говорят о том, что у него было много соображений о состоянии науки о музыке. Если к приведенным материалам добавить и его идеи, изложенные в «Ритмических элементах» и касающиеся «приспособления» поэтической теории метрики к музыкальному материалу, то можно только догадываться о тематических масштабах утраченного исследования «О сведущих в музыкознании». Учитывая же аристоксеновскую критику в адрес многих направлений музыкознания, появляется даже мысль, что могли быть приложены немалые усилия, способствовавшие исчезновению этого сочинения из научного обихода. Но без соответствующих исследований трудно сказать насколько такое предположение верно.

В списке утраченных работ Аристоксена фигурирует еще одна под названием Ἱστορικά τῆς ἁρμονικῆς⁷⁹. Такое заглавие могло принадлежать опусу, по тематике близкому к «Сведущим в музыкознании». Но отсутствие в нем существительного, выполняющего функции подлежащего, дает основание по-разному понимать название и контекст сочинения: «Исторические [исследования или вопросы — scil. πράγματα] гармонике», «Исторические [комментарии или летопись — scil. ὑπομνήματα] гармонике» и т. д. Однако в данном случае любая историческая направленность тематики противоречит известным сохранившимся образцам работ по «гармонике», поскольку они всегда были сосредоточены исключительно на анализе конкретных звуковысотных категорий, без каких-либо целенаправленных исторических исследований. Даже когда Никомах в своем «Руководстве по гармонике» кратко упоминает о новшествах, якобы введенных Пифагором в музыкальную систему (*Nicom. Enchir.* 5), это делается ради того, чтобы объяснить ее конечную форму. Аналогичным образом, когда Птолемей в «Гармониках» приводит акустические данные, связанные с именами ученых, живших многими столетиями раньше его (*Ptolem. Harm.* II 14), то целью автора

⁷⁶ Закинф — остров и город в Ионийском море.

⁷⁷ *Michaelides S. Op. cit.* P. 282. Пифагор Закинфский считался в древности создателем особого струнного инструмента — «треножника» (ὁ τρίπους. — *Athen.* XIV 637b, § 41). Об этом инструменте см. гл. VI, § 1.

⁷⁸ Митилена (Μυτιλήνη) — главный город острова Лесбос, расположенный на его юго-восточном побережье.

⁷⁹ *Müllerus C. Op. cit.* T. III. P. 271.

была демонстрация многообразия ладово-акустических форм. Полностью лишен каких-либо исторических экскурсов и трактат Клеонида «Введение в гармонику». Поэтому в настоящее время трудно однозначно указать потенциальную тематику приписывающихся Аристоксену «Ἰστορικὰ τῆς ἁρμονικῆς», и эту проблему нужно продолжать изучать. Если речь идет о новом «историческом» ракурсе в аристоксеновских исследованиях по гармонике (что весьма сомнительно), то нужно понять не только направленность его содержания, но и причины, не позволившие этой области музыкознания развиваться далее. Ведь, как можно судить по источникам, обсуждаемый утраченный опус — единственный в античном музыкознании, заглавие которого указывает на исторический вектор содержания. Во всяком случае, информацию об этом сочинении невозможно совместить со всем, что известно о гармонике как научной дисциплине.

Что же касается остальных утраченных сочинений Аристоксена, то, очевидно, став известным благодаря своим работам в области музыки, он не упускал случая писать о ней даже в трактатах иной тематики. Так, не исключено, что в книге «О трагическом танце» (Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως), то есть о танце, появлявшемся, возможно, в античной трагедии, автор уделил максимум внимания его музыкальному сопровождению. Что же касается сочинения «Разнообразные пиршества» (Σύμμικτα συμπотικά), то здесь можно было подробно рассказать о музыкальном оформлении таких мероприятий, в которых были задействованы не только сами участники застолий, но также приглашенные певцы и музыканты.

Когда Плутарх сообщает, что «Аристоксен написал “Образы жизни мужей”, [отличавшиеся] не только величием, [но] и большой жизнерадостностью» (Βίους ἀνδρῶν Ἀριστόξενοσ ἐγράψεν, οὐ μόνον μέγα καὶ πολὺ τὸ εὐφραίνον. — *Plut. Non posse suav. 1093b*), то нужно думать, что музыке здесь также нашлось место как весьма популярному в древности времяпрепровождению.

То же самое можно сказать о таких недошедших до нас опусах Аристоксена, как «Воспитательные установления» (Νόμοι παιδευτικοί) и «Государственные законы» (Νόμοι πολιτικοί). В первом из них музыке, очевидно, было отведено большое место, поскольку в античном образовании ей придавалась важная роль. А во втором сочинении трудно было обойти молчанием те «номы» (οἱ νόμοι — буквально «законы»), которые пелись и игрались. А ведь это обширный свод разнообразных произведений одного и того же жанра, получившего по вполне определенным причинам название «номов»⁸⁰. Если бы в этом труде Аристоксена была описана даже не вся серия разновидностей этого жанра, а хотя бы его часть, то музыкальному антиковедению не пришлось бы строить всякие предположения о тех его образцах, которые в сохранившихся письменных памятниках лишь упомянуты.

Здесь уместно сказать о некоем Феодоре (Θεόδωρος) — писателе неизвестного времени, который, по свидетельству Диогена Лаэртского, признан «сочинившим [труд] о творцах номов, начиная от Терпандра» (ὁ περὶ τῶν νομοποιοῶν πεπραγματουμένοσ ἀρξάμενοσ ἀπὸ Τερπάνδρου. — *Diog. Laert. II 103–104*). Больше никаких сведений об этом Феодоре не удалось установить. Однако сообщение о существовавшей работе, посвященной создателям не юридических, а художественных номов, весьма знаменательно, так как

⁸⁰ Основная группа их перечислена в гл. V, § 5.

подтверждает, что такая тема обсуждалась и была интересна как читателям, так и писателям. Поэтому допущение, что в аналогичном по тематике сочинении Аристоксена могло быть описание разновидностей жанра нома, получает косвенное подтверждение.

Ну и наконец, если бы сохранилась работа Аристоксена «О творцах трагедий» (Περὶ τραγῳδοποιῶν), она могла бы внести ясность в такой сложный вопрос как участие или неучастие драматургов в создании музыки для их произведений. Но поскольку этот труд также утрачен, то приходится сопоставлять противоречивые и многослойные сообщения разрозненных источников. А они нередко наполнены воззрениями, сформировавшимися много времени спустя после завершения тех исторических периодов, о которых эти представления повествуют. Поэтому они далеко не всегда отражали действительность.

* *
*

Таким образом, если сравнить потерянное и сохранившееся наследие Античности, посвященное музыкальной культуре, то нужно прийти к заключению, что большая часть источников исчезла для науки и это обстоятельство постоянно отражается на изучении каждой темы. О таком положении необходимо всегда помнить, чтобы при анализе любой информации использовать тот метод исследования, который свел бы к минимуму «издержки», обусловленные недостатком или недостоверностью имеющихся сведений.

ГЛАВА IV

ДАТИРОВАННЫЕ АВТОРСКИЕ ИСТОЧНИКИ

Задача этого раздела — общий обзор содержания и структуры сохранившихся специальных источников, время создания которых и авторство принято считать установленными. Достижение указанной цели на страницах данной монографии весьма ограничено по своим возможностям, поскольку каждый подлежащий анализу памятник заслуживает самостоятельного исследования в автономной работе. Это обстоятельство вынуждает сосредоточиться лишь на главных аспектах тематики каждого опуса, способных охарактеризовать его место в эволюции античной мысли о музыке. Но такой подход предполагает не обособленное обсуждение указанных важнейших смысловых направлений содержания избранного текста, а их сопоставление с историческим «окружением».

§ 1

Ученик пифагорейца и Аристотеля

Самые ранние памятники античного музыкознания, дошедшие до нас под именем конкретного автора, — трактат Аристоксена Тарентского (Ἀριστόξενος Ταραντίνος)¹ «Гармонические элементы» (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα) и фрагменты его сочинения «Ритмические элементы» (Ῥυθμικὰ στοιχεῖα). Поэтому данный раздел монографии можно рассматривать как продолжение предыдущего, где обсуждалось утраченное наследие Аристоксена.

В соответствии с принятыми ныне хронологическими представлениями Аристоксен жил в IV веке до н. э. Основные биографические сведения о нем современная наука черпает из соответствующей статьи византийской энциклопедии «Суда» (Σοῦδας). Правда, до сих пор не удалось установить, на основании каких материалов была составлена эта статья. Очевидно, изложенные в ней данные рассматривались как основные еще в античную эпоху и достигли византийских времен в различных рукописях². Об Аристоксене в этой статье сказано следующее (*Suid. Lex. s. v.*):

Υἱὸς Μνησίου, τοῦ καὶ Σπινθάρου, μουσικοῦ, ἀπὸ Τάραντος τῆς Ἰταλίας. διατρί- Сын Мнесия или сведущего в музыкознании Спинтара из Тарента в Ита-

¹ О Таренте или Таранте см. гл. III, сноску 40.

² Более подробные данные по этому вопросу из различных античных источников собраны и проанализированы в изд.: Aristoxenus Tarentinus // Müllerus C. Fragmenta Historicorum Graecorum. T. II. Parisiis. P. 269–292. Aristoxenos. Hrsg. Fr. Wehrli. Basel, 1967 (Die Schule des Aristoteles, 2).

ψας δὲ ἐν Μαντινείᾳ φιλόσοφος γέγονε καὶ μουσικῇ ἐπιθέμενος οὐκ ἠστόχησεν, ἀκουστῆς τοῦ τε πατρὸς καὶ Λάμπρου τοῦ Ἐρυθραίου, εἶτα Ξενοφίλου τοῦ Πυθαγορείου καὶ τέλος Ἀριστοτέλους. εἰς ὃν ἀποθανόντα ὕβρισε, διότι κατέλιπε τῆς σχολῆς διάδοχον Θεόφραστον, αὐτοῦ δόξαν μεγάλην ἐν τοῖς ἀκροαταῖς τοῖς Ἀριστοτέλους ἔχοντος.

Γέγονε δὲ ἐπὶ τῶν Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν μετέπειτα χρόνων, ὡς εἶναι ἀπὸ τῆς ριᾶ Ὀλυμπιάδος, σύγχρονος Δικαιάρχῳ τῷ Μεσσηνίῳ.

Из этих весьма скудных данных можно сделать вывод, что в основе образования Аристоксена, очевидно, лежал признанный в древности комплекс наук, которые Платон характеризовал как «некие сестринские науки» (ἀδελφαὶ τινες αἱ ἐπιστήμαι — *Plat. Resp.* 530d) — арифметика, геометрия, музыка и астрономия. Скорее всего, именно это обстоятельство способствовало тому, что в представлении потомков Аристоксен стал философом, поскольку занятия любимыми науками квалифицировались как приобщение к «мудрости» (ἡ φιλοσοφία).

Что же касается его музыкального образования, то согласно приведенной энциклопедической статье он начал изучать теорию музыки у одного из предполагаемых его отцов — некоего Спинтара, о котором больше никаких сведений не сохранилось. Затем его наставником стал Лампр Эритрейский, упоминающийся в одном из анонимных источников вместе с «мужами, которые среди лиристов оказались замечательными творцами инструментальных произведений» (τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί... — *Ps.-Plut. De mus.* 1142, § 31). Если верить этому сообщению, то Лампр был музыкантом-практиком — композитором и исполнителем. Следовательно, он должен был обучать Аристоксена соответствующим профессиональным навыкам, а не теории музыки. Однако весь комплекс материалов, освещающих античную музыкальную жизнь, говорит о том, что между наукой о музыке и художественной практикой по многим причинам пролегла «хорошо

³ Мантинейя (Μαντίνεια) — город в центре Пелопоннеса, в Восточной Аркадии.

⁴ Скорее всего, в данном случае подразумеваются Эритры (Ἐρυθραὶ) — город в Беотии. О Лампре Эритрейском см. далее.

⁵ О нем см. гл. III, § 2.

⁶ Буквально: «которого».

⁷ То есть Аристоксена.

⁸ Согласно современным хронологическим представлениям четырехлетие этой Олимпиады приходилось на период с 336 по 333 год до н. э. (*Бикерман Э.* Хронология древнего мира. Ближний Восток и Античность. Пер. с англ. И. М. Стеблин-Каменского. М., 1975. С. 169).

⁹ Дикеарх Мессинский (Δικαιάρχος ὁ Μεσσηνίος) — древнеэллинический философ-перипатетик, ученик *Аристотеля*, географ и историк. Его жизнь, по мнению исследователей, приходится на рубеж IV–III веков до н. э. О его утраченных трудах по музыке уже упоминалось. См. гл. III § 1.

лии. Находясь же в Мантинее³, он стал философом и не ошибся, приобщившись к музыке. [Он] ученик [своего] отца, а также Лампра Эритрейского⁴, затем пифагорейца Ксенофила⁵ и, наконец, — Аристотеля. Его⁶, [уже] умершего, он поносил, потому что преемником в школе [тот] оставил [вместо] него⁷ Теофраста, пользовавшегося большой славой среди учеников Аристотеля.

[Аристоксен] жил при Александре [Великом] и в последующие времена, что соответствует [периоду] 111 Олимпиады⁸. [Он также] современник Дикеарха Мессинского⁹.

укрепленная» граница, которую на протяжении многих столетий не удавалось преодолеть¹⁰.

Судя по всему, основу разделения теории музыки и практики заложили пифагорейцы, не признававшие слух как средство анализа музыкального материала. Их работа в этой области превратилась в спекулятивный разбор акустических категорий, ставших исключительно теоретическими феноменами, чаще всего выражавшимися в математических формах. В результате, как уже указывалось¹¹, наука о музыке вошла в *quadrivium*, то есть в цикл дисциплин, в которых использовались те же математические методы. Зародившаяся, очевидно, несколько позже гармоника длительный исторический период продолжала эту традицию, а абсолютное большинство памятников, посвященных этой области знания, писались учеными, не имеющими никакого отношения к музыкальной практике. Поэтому не существует ни одного сообщения о том, что Аристоксен сочинял музыку, играл на каком-либо инструменте либо пел.

Следовательно, информация о контактах Аристоксена и Лампра, как ученика и учителя, противоречит сложившейся традиции и должна быть проверена. Более того, известие о Лампре еще более запутывает сообщение Афинейя, согласно которому Софокл, «еще будучи ребенком, обучался у Лампра танцу и музыке» (ὄρχηστικὴν δεδιδασμένους καὶ μουσικὴν ἔτι παῖς ὄν παρὰ Λάμπρῳ. — *Athen.* I 20f, § 37). Оказывается, Лампр был еще учителем танцев. Все это при сопоставлении с типичными нормами античной художественной и научной жизни вызывает недоверие.

В связи с этим можно напомнить, что античная история сохранила краткие сведения о нескольких музыкантах, носивших имена фонетически близкие к «Лампру». Это и кифарист V века до н. э. Лампон (Λάμπων), который, по утверждению Секста Эмпирика, был одним из учителей музыки Сократа (*Sext. Empir. Adver. math.* VI 11)¹². Сюда можно добавить авлета IV века до н. э. Ламприя (Λαμπρίας)¹³ и кифарода III века до н. э. Лампона Косского (Λάμπων Κῶς)¹⁴. Поэтому для возникновения путаницы в этом вопросе были самые широкие возможности. Достаточно сказать, что даже такой основательный историк музыки XIX века, как Франсуа Геварт, высказывал мнение, что Лампрокл и Лампр одно и то же лицо¹⁵. Таким образом, вопрос об участии Лампра в музыкальном образовании Аристоксена нужно пока оставить «открытым» и передать изучение этой проблемы будущим исследователям.

Более отчетливо в вышепротитированной статье из византийской энциклопедии «Суда» указание на таких учителей Аристоксена, как пифагореец Ксенофил и знаменитый философ Аристотель. Первый из них мог ему

¹⁰ Первые сохранившиеся данные об изменениях в этой сфере можно датировать не ранее III–IV веков. См. гл. IV, § 6.

¹¹ См. гл. II, § 4.

¹² «...и Сократ, хотя он был уже в глубокой старости, не стыдился посещать кифариста Лампона» (...καὶ Σωκράτης καίτερ βαθυγῆρος ἤδη γεροντὸς οὐκ ἠδέϊτο πρὸς Λάμπωνα τὸν κίθαριστὴν φοιτῶν. — *Sext. Empir. Adver. math.* VI 11). Полный этот фрагмент приведен в томе II, гл. VII, § 3.

¹³ Στέφανης № 1528.

¹⁴ *Ibid.* № 1530.

¹⁵ См. *Gevaert F. A. Histoire et théorie de la musique l'antiquité.* T. I. Ghent, 1875. P. 50.

дать конкретные сведения по музыкальной акустике и основные положения учения об интервалах, которыми прославилась пифагорейская школа. Аристотель же, благодаря своему общекультурному и историческому кругозору, мог расширить знания Аристоксена, связанные не только с музыкой, но и другими науками.

Что же представляют собой дошедшие до нас его труды?

а) Основы гармоник

Главный из сохранившихся, как уже указывалось, — «Гармонические элементы» (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα). Русское слово «элемент» подразумевает здесь τὸ στοιχεῖον — «первоначало», «первооснова», «начальный элемент». Под термином же «гармония» (ἡ ἄρμονία — «соединение», «стройность», «слаженность», «упорядоченность») в музыке понимались самые разные и многочисленные категории. А прилагательное «гармонический» (ἄρμονικός) в своей субстантивированной форме является названием особой дисциплины «гармоники» (ἡ ἄρμονική), целью которой, как уже указывалось¹⁶, было изучение звуковысотных параметров музыки. Следовательно, в трактате «Гармонические элементы» речь ведется о ее первоосновах («элементах»). Поскольку этот трактат Аристоксена является первым дошедшим до нас опусом с данной тематикой, то сразу же возникает мысль, что его содержание и план изложения материала помогут составить представление об одном из ранних этапов развития «гармоники» как научной дисциплины. Насколько же справедливы такие надежды, должен показать анализ сочинения Аристоксена.

Оно состоит из трех книг, и в начале первой из них читатель кратко знакомится с тем, что такое «гармоника» (*Aristox. Elem. harm. P. 5*):

Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης πολυμεροῦς οὔσης καὶ διηρημένης εἰς πλείους ἰδέας μίαν τινὰ αὐτῶν ὑπολαβεῖν δεῖ, τὴν ἄρμονικὴν καλουμένην, εἶναι πραγματεῖαν τῇ τε τάξει πρώτην οὖσαν ἔχουσάν τε δύναμιν στοιχειώδη.

Так как знание о музыке¹⁷ является многочастным и делящимся на много разновидностей, то [прежде всего]¹⁸ необходимо овладеть каким-нибудь одним из них, так называемой гармоникой, ибо она первая по порядку область [науки о музыке], имеющая значение первоосновы.

Совершенно очевидно, что начальным элементом музыки является звук, поэтому начинать освоение гармоник следует с изучения этого феномена.

¹⁶ См. гл. III, § 1.

¹⁷ Совершенно очевидно, что здесь термин τὸ μέλος («мелос») используется в более широком значении — как «музыка». Подобных примеров в античной музыкально-теоретической литературе достаточно много. Вот только один из них: «Что же есть мелос? — То, что составляется из звуков, интервалов и длительностей» (Μέλος δὲ τί ἐστι; — Τὸ ἐκ φθόγγων καὶ διαστημάτων καὶ χρόνων συγκείμενον. — *Vacch. Isag. rog. 78*). То есть в данном случае τὸ μέλος трактуется как сумма основных категорий, образующих музыку.

¹⁸ Эта вставка обусловлена бытовавшей в науке о музыке, но нигде не провозглашавшейся иерархией дисциплин: абсолютная гегемония принадлежала гармонике, затем шли ритмика и метрика, а завершала эту триаду органика, посвященная изучению музыкальных инструментов. Согласно тексту Аристоксена начальные слова которого уже приводились (см. гл. III, § 3): «гармоническое учение — [только] часть владения того, кто сведущ в музыкознании, как ритмика, метрика и органика» (μέρος γάρ ἐστιν ἡ ἄρμονικὴ πραγματεῖα τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἡ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὄργανικὴ. — *Aristox. Elem. harm. P. 41*).

Но Аристоксен сразу же напоминает о существовании двух типов звуков: один — при разговоре, то есть немзыкальный, а другой — музыкальный, например при пении:

Πρώτον μὲν οὖν ἀπάντων τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν διοριστέον τῷ μέλλοντι πραγματεῦεσθαι περὶ μέλους αὐτὴν τὴν κατὰ τόπον. οὐ γὰρ εἰς τρόπον αὐτῆς ὡν τυγχάνει κινεῖται μὲν γὰρ καὶ διαλεγομένων ἡμῶν καὶ μελωδοούντων τὴν εἰρημένην κίνησιν.

Кому предстоит изучать [науку] о музыке, необходимо, прежде всего, разграничить само движение звука по [звуковому] пространству. Ведь оно осуществляется не одним способом, поскольку указанное движение изменяется, когда мы разговариваем и когда мы поем.

Затем в тексте самым подробным образом обсуждается разница между этими двумя типами звуков, где музыкальный представлен в качестве конкретной высотности (ἡ τάσις)¹⁹.

Далее, по плану Аристоксена, «когда эти [проблемы] выяснены, необходимо сказать в целом об интервале» (τούτων δὲ διορισμένων περὶ διαστήματος καθόλου λεκτέον. — Ibid. P. 8). Такую методику требует элементарная логика: если первичной звуковысотной категорией является звук, то затем должно следовать сопоставление и взаимодействие двух различных музыкальных звуков, то есть осмысление такой категории как интервал. Затем Аристоксен пишет (Ibid. I. P. 9):

Εἴτ' ἀποδοτέον τὰς τῶν γενῶν διαφορὰς αὐτὰς τὰς ἐν τοῖς κινουμένοις τῶν φθόγων, ἀποδοτέον δὲ καὶ τοὺς τόπους ἐν οἷς κινοῦνται.

Далее нужно объяснить сами различия ладов в связи с перемещающимися звуками, и также необходимо объяснить диапазон, в котором они перемещаются.

То есть следующим объектом анализа согласно тексту является столь сложный феномен, как лад (τὸ γένος). Но в данном случае целью изучения становится не выяснение сути лада, а речь идет об особенностях различных ладов, отличающихся высотным уровнем своих звуков и как результат — различными интервалами между ними. Все это, по излагаемому плану, должно осуществляться до приобретения знаний о разновидностях интервальных величин, а также без основополагающих представлений о том, что такое «лад» (τὸ γένος).

Но затем Аристоксен вновь возвращается к вопросу об интервалах (Ibid.):

Μετὰ δὲ τοῦτο περὶ διαστημάτων ἀσυνθέτων πρῶτον λεκτέον, εἶτα περὶ συνθέτων.

Однако после этого необходимо сказать, прежде всего, о несоставных интервалах, а затем — о составных.

Возобновление обсуждения интервалики обусловлено тем, что ладовые конструкции порождают разные по величине интервалы, которые в античном музыкознании получили наименование «составных» и «несоставных». Поэтому в одном из фрагментов первой книги своего трактата Аристоксен пишет (Ibid. P. 37–38):

Ἄσύνθετον δὲ ὑποκείσθω ἐν ἐκάστῳ γένει εἶναι διάστημα κατὰ μέλος ὃ ἢ φωνὴ

Пусть будет установлено: несоставным в каждом ладе является [тот] интервал

¹⁹ Эта музыкально-теоретическая категория уже упоминалась: см. гл. III, § 3.

μελωδοῦσα μὴ δύναται διαρεῖν εἰς διαστήματα.

в мелосе, который при исполнении не может²⁰ делиться на [более мелкие] интервалы.

Конечно, такое толкование не говорит ничего определенного тому, кто не посвящен в эту проблему. Но в третьей книге Аристоксен вновь возвращается к более подробному ее освещению, начиная с общих положений (Ibid. 75):

Ἄσύνθετον δ' ἐστὶ διάστημα τὸ ὑπὸ τῶν ἐξῆς φθόγγων περιεχόμενον. εἰ γὰρ ἐξῆς οἱ περιέχοντες, οὐδεὶς ἐκλιμπάνει, μὴ ἐκλιμπάνων δ' οὐκ ἐμπεσεῖται, μὴ ἐμπίπτων δ' οὐ διαίρησει, ὃ δὲ μὴ διαίρεσιν ἔχει οὐδὲ σύνθεσιν ἔξει· πᾶν γὰρ τὸ σύνθετον ἐκ τινῶν μερῶν ἐστὶ σύνθετον εἰς ἅπερ καὶ διαίρετόν.

Несоставным является интервал, охватываемый двумя последовательными звуками. Ведь если [из] последовательно охватывающих [интервал звуков] ни один не пропускается, а пропускающийся не оказывается [между ними], то тот, который не оказывается [между ними], не будет делить [интервал]. Ведь то, что не обладает делением, не будет составным²¹, ибо все, что составлено, — оно составлено из каких-то частей, на которые и должно делиться.

Если оставить без внимания общие рассуждения о «составном» и «несоставном» как о неких абстрактных категориях, то главная мысль процитированного фрагмента сводится к тому, что несоставные интервалы могут быть только между *последовательными звуками*, то есть между теми из них, которые возникают при *поступенном движении*. Если перенести это теоретическое положение в плоскость античного диатонического лада, то получится достаточно ясная картина²². Здесь можно регистрировать несоставной полутон между I и II степенями и несоставные тона между II и III, а также между III и I¹ степенями. Несколько иная картина возникает при аналогичном анализе хроматического лада: см. таблицы IV и IVa на с. 104.

В этом образовании есть два несоставных полутона и полуторатороновый интервал, который в античной теории музыки именовался «трехполутонием» (τὸ τριμυτόνιον). Отсюда гармоника делали вывод: «трехполутоний в хроматике несоставной, а в диатонике — составной» (τὸ τριμυτόνιον ἐν μὲν χρώματι ἄσύνθετον, ἐν δὲ διατόνῳ σύνθετον. — Cleon. Isag. 5). Действительно, чтобы в диатонике (см. таблицу IV) получить полуторатороновый интервал, необходимо к каждому из тонов, расположенных между II и III степенями, а также между III и I¹ добавить полутон, «заимствованный» у любого из тонов. Для этого нужно ввести в традиционную ладовую последовательность диатоники новый необычный для нее звук. Создание же в диатонике такого же трехполутония на основании тона между II и III степенями, требует добавления нижнего полутона, а это приведет к тому, что структура лада, как пишет Аристоксен, «выпускает» (ἐκλιμπάνει)²³ ступень II.

Продолжая аналогичным образом регистрировать структуру хроматики, следует отметить отсутствие в ней несоставного тона, которыми отлича-

²⁰ Буквально: «который распеваящийся голос не может разделить».

²¹ Дословно: «не будет иметь составности».

²² В предлагаемых таблицах I ступень верхнего тетра хорда обозначена как I¹.

²³ См. выше процитированный фрагмент из трактата Аристоксена.

ТАБЛИЦА IV

| | | | | | | |
|---|------|---|-----|---|-----|--|
| | ½ т. | | 1т. | | 1т. | |
|  | |  | |  | |  |
| гипата | | паргипата | | лиханос | | гипата |
| I ступень | | II ступень | | III ступень | | I' ступень |

ТАБЛИЦА IVa

| | | | | | | |
|---|------|---|-----|---|-----|--|
| | ½ т. | | 1т. | | 1т. | |
|  | |  | |  | |  |
| гипата | | паргипата | | лиханос | | гипата |
| I ступень | | II ступень | | III ступень | | I' ступень |

лась диатоника, поскольку здесь тон является составным, так как для его получения необходимо объединить два нижних интервала. Но тогда звуковая последовательность хроматики «пропускает» ступень II. В любом случае произойдут ладовые метаморфозы.

Интервалика же энгармонии отличается другими вариантами несоставных интервалов:

ТАБЛИЦА IVб

| | | | | | | |
|---|------|-----------------|------|---|------|--|
| | ¼ т. | | ¼ т. | | 2 т. | |
|  | | X ²⁴ | |  | |  |
| гипата | | паргипата | | лиханос | | гипата |
| I ступень | | II ступень | | III ступень | | I' ступень |

Здесь они представлены самым верхним двухтоновым интервалом, именованным «дитоном» (τὸ δίτονον). В этом случае теория фиксировала, что «дитон в [эн]гармонии несоставной, а в хроматике и диатонике — составной» (τὸ δίτονον ἐν μὲν ἀρμονίᾳ ἀσύνητον, ἐν δὲ χρώματι καὶ διατόνῳ σύνθητον. — Ibid.). В самом деле, если в диатонике для создания несоставного

²⁴ Об этом обозначении см. Интродукцию, сноску 6.

²⁵ Хотя это обозначение (deses), заимствованное из новоевропейской темперированной системы, акустически отличается от высотного уровня звука, находящегося на полутон выше гипаты, оно указывает подразумеваемую III ступень ладового образования (в отличие от нередко используемого в таких случаях C, являющегося по своему «статусу» II ступенью).

дитона объединить два верхних интервала, то «пропускается» ступень III, тогда как в энгармонии это «законный» интервал, расположенный между двумя верхними ступенями. Однако в энгармонии даже полутоновый интервал между гипатой и лиханосом оказывается составным, поскольку он расположен не между последовательными звуками, а лишь между I и III ступенями.

Иначе говоря, подразделение интервалов на «составные» и «несоставные» призвано выявить типичные для каждого лада интервальные формы и продемонстрировать, какие трансформации ладовых звукорядов произойдут при смене их интервальной конструкции. Очевидно, понимание этой проблемы было весьма сложным явлением, о чем свидетельствует сам Аристоксен. Согласно его сообщению наибольшая сложность состояла в осмыслении самого факта, когда один и тот же интервал может быть и «составным», и «несоставным» (*Aristox. Elem. harm.* P. 95–96):

Γίγνεται δὲ καὶ περὶ τοῦτο τὸ πρόβλημα πλάνη διὰ τὴν τῶν μεγεθῶν κοινότητα τοιαύτε τις θαυμάζουσι γὰρ πῶς ποτε τὸ δίτονον ἀσύνθετον ὃ γ' ἐστὶ δυνατόν διελεῖν εἰς τόνους ἢ πῶς πάλιν ποτ' ἐστὶν ὁ τόνος ἀσύνθετος ὃν γ' ἐστὶ δυνατόν εἰς δύο ἡμιτόνια διελεῖν· τὸ αὐτὸν δὲ λόγον λέγουσι καὶ περὶ τοῦ ἡμιτονίου.

γίγνεται δ' αὐτοῖς ἡ ἄγνοια παρὰ τὸ μὴ συνόραν, ὅτι τῶν διαστηματικῶν μεγεθῶν ἕνια κοινὰ τυγχάνει ὄντα συνθέτου τε καὶ ἀσυνθέτου διαστήματος· διὰ γὰρ ταύτην τὴν αἰτίαν οὐ μεγέθει διαστήματος τὸ ἀσύνθετον ἀλλὰ τοῖς περιέχουσι φθόγγοις ἀφώρισται.

τὸ γὰρ δίτονον, ὅταν μὲν ὀρίζωσι μέση καὶ λιχανός, ἀσύνθετόν ἐστίν, ὅταν δὲ μέση καὶ παρπλάτη, σύνθετον δι' ὅπερ φαμέν οὐκ ἐν τοῖς μεγέθεσι τῶν διαστημάτων εἶναι τὸ ἀσύνθετον ἀλλ' ἐν τοῖς περιέχουσι φθόγγοις.

В связи с этим возникает вводящая в заблуждение проблема из-за общности таких величин²⁶. Ибо удивляются, почему дитон несоставной, хотя он может делиться на тона, либо, наоборот, почему тон несоставной, хотя он может делиться на два полутона. Ту же самую речь ведут и о полутоне.

У них возникает недопонимание того, что они не видят, как некоторые из интервальных величин бывают общими для составного и несоставного интервала. По этой причине несоставное определяется не величиной интервала, а охватывающими [его] звуками.

Ведь дитон, когда [его] ограничивают меса и лиханос, — несоставной, а когда меса и паргипата — составной. Поэтому мы утверждаем, что несоставное заключается не в величинах интервалов, а в охватывающих [их] звуках.

Скорее всего, трудности, описываемые Аристоксеном, могли возникнуть из-за смены методики интервального анализа. Ведь на протяжении длительного исторического периода введенные пифагорейцами математические выражения интервалов были направлены лишь на определение их величины, а все касавшееся их «внутреннего» состава находилось вне интересов науки. Поэтому многим современникам Аристоксена было трудно усвоить, почему один и тот же интервал может быть и «составным», и «несоставным». Объем любого интервала — это физическая характеристика, тогда как внутренняя структура представляет собой шаг к познанию его музыкальных особенностей, зависящих от лада, в котором он образован.

Нужно думать, что именно это обстоятельство заставило Аристоксена вновь вернуться к обсуждению интервалики, но уже в ракурсе ее ладового

²⁶ То есть из-за общности величин составных и несоставных интервалов.

статуса. При этом нельзя не обратить внимания на то, что обсуждение проблем «составных» и «несоставных» интервалов разобщено. Впервые о них упоминается в первой книге «Гармонических элементов» (Ibid. P. 9; 37–38), а затем — только в последней третьей книге (Ibid. P. 75–76). Не исключено, что этот разрыв вызван стремлением осветить ладовые различия между указанными интервалами уже после освоения важных не только интервальных, но и ладовых особенностей музыкального материала. Однако окончательный вывод по этому вопросу можно будет сделать лишь впоследствии, после того как будут рассмотрены все тенденции текста Аристоксена.

Далее намечающийся план изложения материала гармонике в его трактате высказан в следующих словах (Ibid. P. 10):

Ἀποδειχθέντων γὰρ τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων ὃν τρόπον πρὸς ἄλληλα συντίθεται περὶ τῶν συστάντων ἐξ αὐτῶν συστημάτων λεκτέον περὶ τε τῶν ἄλλων καὶ τοῦ τελείου.

Когда же показано, каким способом по отношению друг к другу образуются несоставные интервалы, необходимо сказать о системах, составленных из них, а также о других [образованиях] и о полной [системе].

Значит, дальнейший ход познания гармонике связан с изучением феномена музыкальной системы и ее проявлений в различных видах и формах (Ibid. P. 12):

Περὶ δὲ συστημάτων καὶ τόπων οἰκειότητος καὶ τῶν τόνων λεκτέον... τὴν πρὸς ἄλληλα μελωδίαν τῶν συστημάτων οἷς ἐπὶ τίνων τόνων κειμένοις μελωδεῖσθαι συμβαίνει πρὸς ἄλληλα.

Необходимо сказать о родстве систем, диапазонов и тональностей ... [ибо каждой из них] соответствует [определенный] звукоряд²⁷ систем, установленных в каких-либо тональностях, где они мелодизируются друг с другом.

Эта информация также вызывает ряд вопросов не только методического, но и музыкально-теоретического содержания. Так, не зная основных и самых простейших форм соединения тетрахордов, трудно осмыслить все предлагаемое в данном фрагменте. Кроме того, остается непонятной разница категорий, о которых идет речь. Как известно, под термином «система» (τὸ σύστημα) в античном музыкознании понималась целая серия смысловых единиц: интервал, тетрахорд, пентахорд, октахорд, а также их различные соединения, комплекс которых в конечном счете образовывал «полную немодулирующую систему» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον). Кроме того, сюда, конечно, включались лады и тональности, вне которых эта система не могла существовать, поскольку она выражалась в форме конкретного лада и на определенной высоте (то есть — тональности). Что же касается указанного в последнем процитированном фрагменте «диапазона» (ὁ τόπος), то в данном контексте он подразумевается в качестве звукового пространства каждой из перечисленных категорий. Правда, трудно понять, почему из всей совокупности систем выделены были только диапазон и тональность, а лад по какой-то причине вообще не указан.

²⁷ В данном случае ἡ μελωδία подразумевает именно «звукоряд», как это нередко бывает в античных источниках. Подробнее об этом см. Герцман Е. «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады // Временник Зубовского института. 1 (12). Российский институт истории искусств. СПб., 2014. С. 7–25; *его же*. «Мелодия» в музыкознании постклассического периода Античности // Там же. 2 (13). СПб., 2014. С. 7–22.

Затем читатель сталкивается с фразой, которая по своему содержанию предполагает завершение описания разделов гармоник: «Итак, таковы части науки, называемой гармоникой» (Τὰ μὲν οὖν τῆς ἁρμονικῆς καλουμένης ἐπιστήμης μέρη τὰῦτά. — Ibid. P. 13).

Действительно, дальнейший текст создает полное впечатление, что завершилась вступительная часть книги, перечислявшая «главы» гармоник как научной дисциплины и намеченную последовательность их познания. После этого ожидается уже подробное описание каждого из четырех перечисленных разделов — звук, лад, интервал, система, причем, в указанной последовательности, поскольку она представлена как самая результативная.

Конечно, знакомство с другими письменными памятниками по гармонике дает основание отметить отсутствие упоминания двух важных частей этой области знания — «модуляции» и «мелопеи». Однако при размышлении над этим фактом возникает «оправдание», вновь связанное с тем, что работа Аристоксена — первый дошедший до нас образец изложения гармоник, и вполне возможно, что недостающие два раздела в его время еще не входили в орбиту данной дисциплины. Поэтому их отсутствие не мешает ожидать детального знакомства с каждым из четырех заявленных разделов гармоник.

Последующий текст вначале оправдывает такую надежду, так как в нем подробно описываются разница музыкального и немusical звуков, а также важнейшие категории первого из них: «повышения» (ἡ ἐλίτασις), «понижения» (ἡ ἄνεσις), «высоты» (ἡ ὄξύτης), «низины» (ἡ βαρύτης) и «высотности» (ἡ τάσις). Однако далее вместо ожидаемого повествования о ладе внезапно вновь заходит речь об интервале и его разновидностях. Более того, «пропущенный» лад не появляется и после пояснений, связанных с интерваликой, поскольку дальнейший текст посвящен системе, и лишь потом представляются три основных лада античной музыки — диатоника, хроматика и энгармония.

Таким образом, вместо установленной вначале последовательности — звук, лад, интервал, система — в тексте осуществляется иная очередность изучения материала: звук, интервал, система, лад. Казалось бы, изменения не радикальные и с ними можно согласиться.

Однако после этого читатель, настроенный вступлением на «четырёхчастную» структуру гармоник и даже принявший изменение в последовательности изложения материала, ожидает его завершения, поскольку в основном все четыре тематик как будто освещены. Но вдруг разговор вновь переходит к обсуждению интервальных категорий «симфоний» (αἱ συμφωνίαι) и «диафоний» (αἱ διαφωνίαι). Далее эта тема еще более углубляется, и начинают обсуждаться разновидности самого малого среди интервалов — диссиса (ἡ δίεσις). Между тем на этом «неожиданности» не завершаются, поскольку после появившегося и незапланированного интервального эпизода возникает новая тема — о подвижных звуках в разных ладах.

Иначе говоря, приходится констатировать, что предуведомление, присутствовавшее в тексте первой книги «Гармонических элементов», никак не связано с тем планом, который действительно реализован в тексте. Для доказательства справедливости такого вывода нужно обратить внимание еще на одну знаменательную черту первой книги трактата.

В самом ее конце появляется такой фрагмент (Ibid. P. 38):

Ἄγωγὴ δ' ἔστω ἢ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων —
ἔξωθεν τῶν ἄκρων, — ὧν κατέρωθεν ἐν
ἀσύνητον κείται διάστημα· εὐθεΐα δ' ἢ
ἐπὶ τὸ αὐτό.

Пусть «агога» будет [движением] по
расположенным последовательно зву-
кам, [вплоть] до крайних, с каждой
стороны которых располагается один
несоставной интервал. [«Агога» это]
прямое [движение] в одном и том же
[направлении].

Можно только представить растерянность читателя, столкнувшегося с новым «сфинксом», никак не связанным с тем, к чему его готовил весь предыдущий текст «Гармонических элементов».

Каждый изучавший античное учение о гармонике по самым различным источникам (как ранним, так и поздним), знает, что «агога» — обозначение одной из разновидностей мелодического движения, которое фиксировалось в разделе гармонике, именованной «мелопеей» (περὶ μελοποιίας), то есть «о созидании мелоса» (поскольку сам термин состоит из τὸ μέλος — «мелос» и ποιέω — «делать», «созидать») ²⁸. Но, как уже указывалось, содержание предыдущего текста «Гармонических элементов» никак не предвещало такого тематического раздела и даже несмотря на появление фрагмента об «агоге», о самой «мелопее» он продолжает хранить полное молчание.

Так странно завершается первая книга трактата Аристоксена.

Во второй же после описания положительного влияния музыки на человека указывается, что гармоника — только часть науки о музыке, существующая наряду с ритмикой, метрикой и органикой. Затем в тексте вновь заявлено об основной задаче познания гармонического учения (ἢ ἀρμονικὴ πραγματεία): «необходимо сказать о нем ²⁹, и о [его] частях» (λεκτέον οὖν περὶ αὐτῆς τε καὶ τῶν μερῶν. — Ibid. P. 41). Иначе говоря, создается впечатление: либо все начинается сначала, словно не было предыдущей книги, где обсуждались разделы гармонике и их последовательность, или тот, кто писал вторую книгу трактата, не знаком с первой.

Более того, буквально в следующем предложении происходит знакомство с еще более серьезной новостью, поскольку в тексте, вновь повествуящем о «частях» гармонике, сказано: «Она подразделяется на семь частей» (Αὐτὴν διακεῖσθαι εἰς ἑπτὰ μέρη. — Ibid. P. 44). Значит, в гармонике входит не четыре части, как утверждалось в первой книге, а семь.

Затем новой неожиданностью становится указание на содержание той части гармонике, с которой начинается освоение этой науки. Если в первой книге утверждалось, что она посвящена изучению особенностей звука, то во второй книге трактата пишется: «Среди них ³⁰ существует одна и первая [часть] по различению ладов» (Ὡν ἐστὶν ἐν μὲν καὶ πρῶτον τὸ διορίσαι τὰ γήνη. — Ibid. P. 44). Следовательно, раздел о ладах, который в первой книге «перебрасывался» в различные места, согласно второй книге занимает первое место в учении о гармонике, тогда как «вторая повествует об интервалах» (δεύτερον δὲ τὸ περὶ διαστημάτων εἰπεῖν. — Ibid. P. 45). Но далее, вопреки всему сказанному, вновь повествуется не об интервалах, а о звуках и проблемах, связанных с ними. Именно здесь обращается внимание на столь

²⁸ Подробнее об «агоге» как разновидности мелопеи см. *Герцман Е. В.* Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. С. 784.

²⁹ То есть о гармоническом учении.

³⁰ Подразумеваются части гармонике.

важный феномен, как «динамис», то есть «значения [звуков] и что такое это значение» (δυνάμεις καὶ αὐτὸ τοῦτο τί ποτ' ἐστὶν ἡ δύναμις. — Ibid.).

Затем начинается очередное упорядочение частей гармоник, явно несколько отличное от того, которое было представлено в первой книге (Ibid. P. 45–46):

Τέταρτον δ' ἂν εἶη μέρος τὰ συστήματα θεωρῆσαι πόσα τ' ἐστὶ καὶ ποῖ ἅττα καὶ πῶς ἐκ τε τῶν διαστημάτων καὶ φθόγγων συνεστηκότα

Πέμπτον δ' ἐστὶ τῶ μερῶν τὸ περὶ τοὺς τόνους ἐφ' ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελωδεῖται.

В четвертой части [гармоники] будут рассматриваться системы: сколько [их], какие они и как они составлены из интервалов и звуков...

Пятая же из частей [гармоники] — «О тональностях», в которых исполняются³¹ установленные системы.

Ну а затем возникают новые две части гармоник, о которых не упоминалось в первой книге. Одна из них представлена так (Ibid. P. 47):

Ἐπεὶ δὲ τῶν μελωδομένων ἐστὶ τὰ μὲν ἀπλᾶ τὰ δὲ μετάβολα, περὶ μεταβολῆς ἂν εἶη λεκτέον, πρῶτον μὲν αὐτὸ τί ποτ' ἐστὶν ἡ μεταβολή καὶ πῶς γιγνόμενον.

Поскольку из того, что исполняется в музыке, одни [категории] неизменны³², а другие изменяющиеся, то необходимо будет сказать о модуляции, [и] прежде всего, что такое модуляция и как она получается.

Последняя же, седьмая часть гармоник, упомянута весьма кратко: «Заключительная же [часть гармоник] — о самой мелопее» (Τελευταῖον δὲ τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελοποιΐας. — Ibid. P. 48). Однако ни во второй книге, ни в следующей третьей не приводится никаких данных о том, что собой представляет «мелопея».

Далее в обсуждаемой второй книге излагаются мысли создателя текста о нотации и объясняется, почему музыку не следует сводить лишь к звучанию авлоса. Затем говорится о значении чувств для познания учения о гармонике и прочих ее музыкально-теоретических аспектах, причем вне всякого порядка.

Третья книга «Гармонических элементов» по расположению материала производит аналогичное впечатление. Без всякого вступления дается информация о «стыке» (ἡ συναφή) тетрахордов, то есть о системе двух соединенных тетрахордов, когда верхний звук нижнего тетрахорда служит одновременно и нижним звуком верхнего. Здесь словно продолжается повествование о том, что было недосказано в конце второй книги, а затем возникают уже кратко затронутые в первой составные и несоставные интервалы. После этого происходит возврат к «стыку» тетрахордов, но уже не обособленно, а совместно с другой формой контактов тетрахордов — «отделением» (συναφήν τε καὶ διάζευξιν). Разрозненно затрагиваются и другие различные темы.

Кроме того, в третьей книге встречаются положения, противоречащие принятым в античном музыкознании. Например, все источники, без исключения, утверждают, что структура диатонического лада состоит из следующих трех интервалов (снизу вверх): $1/2$ т. — 1т. — 1т. Однако в тексте обсужда-

³¹ Буквально: «мелодизируются» или «поются». Но так как инструментальная музыка также регулируется теми же категориями, то семантика этого термина расширена.

³² Дословно: «простые», поскольку неизменные категории действительно являются «простыми» по сравнению с изменяющимися.

емой книги можно прочесть: «В диатонике же будут располагаться подряд три тоновых [интервала], но не более» (Ἐν διατόνῳ δὲ τρία τονιαία ἐξῆς τεθήσεται, πλείω δ' οὐ. — Ibid. P. 81). Аналогичное недоразумение встречается и в другом месте: «В одном и том же ладе не будут устанавливаться подряд два полутона» (Ἐν τῷ αὐτῷ δὲ γένει τούτῳ δύο ἡμιτονιαία ἐξῆς οὐ τεθήσεται. — Ibid. P. 81). Вместе с тем хорошо известна общепринятая в античной теории последовательность хроматического лада, содержащая два таких полутона: $1/2$ т. — $1/2$ т. — $1 1/2$ т. Правда, далее уточняется столь опрометчиво высказанная мысль и оказывается, «что два полутона подряд не будут устанавливаться в диатонике» (ὅτι ἐν διατόνῳ δύο ἡμιτονιαία οὐ τεθήσεται ἐξῆς. — Ibid. P. 81–82). Это означает, что в других ладах такая последовательность возможна. Однако это не оправдывает указанную выше «оплошность».

Каждый приступающий к изучению музыкального антиковедения, должен не только учитывать эти особенности изложения материала в «Гармонических элементах» Аристоксена, но и понять их причины. Ведь речь идет не только о самом раннем из уцелевших образцов сочинений по гармонике, но и о единственном сохранившемся целиком трактате самого выдающегося музыковеда Античности. Последнее обстоятельство требует сразу же отбросить мысль, что вся структурно-тематическая «суматоха», присутствующая в тексте, является результатом непосредственной авторской работы. Ученый, снискавший славу самого основательного из «гармоников» Древней Эллады, не мог столь непосредственно излагать свои мысли. Ведь они касаются той области науки о музыке, связь категорий которой он понимал лучше всех, известных нам, его современников. Дискуссионная же направленность текста сочинения предполагала строгую логику повествования, не допускавшую неверное или неоднозначное понимание авторских идей. В противном случае Аристоксену не удалось бы избежать нападков оппонентов, безжалостно критикуемых им в сочинении. Следовательно, причину столь хаотичного изложения текста «Гармонических элементов» следует искать вне автора.

В настоящее время можно указать только одну, но, как представляется, главную причину подобного состояния текста этого опуса.

Весь комплекс принятых ныне в науке хронологических данных свидетельствует о том, что Аристоксен жил в IV веке до н. э. Самая же ранняя дошедшая до нас рукопись, содержащая его сочинения, была создана в Византии и датируется палеографами XII столетием. — Codex Venetus Marcianus gr. App. Cl. VI/3 (coll. 1347)³³. Здесь на листах 17–66 об. изложен текст трех книг «Аристоксена [о] гармонических элементах» (Ἀριστοξένου ἁρμονικῶν στοιχείων), а на листах 92–95 об. — «Вторая [книга] Аристоксена [о] ритмических элементах» (Ἀριστοξένου ῥυθμικῶν στοιχείων δευτέρου). Таким образом, этот манускрипт отделяет от эпохи создания трактатов 16 столетий (!). Значит, прежде чем в него попал текст указанных сочинений, он побывал в руках самых различных переписчиков, отличавшихся друг от друга не

³³ *Mathiesen Th. J. Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts. München 1988 (Repertoire International des Sources Musicales, XI), № 270.* Считаю своим профессиональным долгом обратить внимание на эту выдающуюся публикацию, благодаря которой можно составить представление о «рукописной жизни» самых основных памятников античного музыкознания. Томас Матизен проделал огромную работу, результаты которой при соответствующем анализе могут оказать плодотворное влияние на развитие музыкального антиковедения.

только профессионализмом, но и уровнем общей культуры. Нетрудно понять, что за 16 веков «выстроилась» весьма длинная цепь поколений копировальщиков, поскольку период жизни каждой рукописи в Античности и в Средневековье был достаточно кратким. Кроме того, хорошо известно, что рукописная жизнь любого памятника письменности была не простой и зависела от самых различных причин.

Все эти обстоятельства, сопоставленные с рассмотренными особенностями изложения материала в «Гармонических элементах», позволяют сделать вывод об активном постороннем влиянии на аристоксеновский текст и не только со стороны недобросовестных переписчиков. Автор этих строк отдает себе полный отчет в том, что такое утверждение должно быть основательно доказано, хотя это невозможно сделать без автономного глубокого исследования данной проблемы. Но чтобы не оставлять высказанную мысль без обоснования и, одновременно, не отойти от основной тематики монографии, в настоящем ее разделе будут приведены два аргумента, указывающие на присутствие в тексте неаристоксеновского материала.

б) *Две интервенции*

При рассмотрении структурных особенностей первой книги трактата было указано на неожиданное появление в самом конце текста названия мелодической формы «агога» (ἡ ἀγωγή), относящейся к заключительному разделу гармонике — «мелопее». Анализ показал, что в сохранившемся тексте ее проблемы фактически не обсуждаются. Более того, в первой книге трактата говорится о том, «что многим из тех, кто ныне связан с музыкой, не вполне ясно, что существует некая мелопея» (ὅτι δ' ἔστι τις μελοποιία... τοῖς μὲν πολλοῖς τῶν νῦν ἀπτομένων μουσικῆς οὐ πάνυ εὐδηλόν ἐστι. — *Aristox. Elem. harm.* P. 29). Скорее всего, такое утверждение характеризует уровень изучения этой части гармонике не только самим Аристоксеном, но и наукой его времени. Действительно, отсутствие каких-либо конкретных данных о мелопее в тексте «Гармонических элементов» подтверждает это. Во второй книге трактата можно найти лишь общее определение «мелопеи» (*Ibid.* P. 48):

Τελευταῖον δὲ τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελοποιίας <εἰπεῖν>. ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις ἀδιαφόροις οὐσι τὸ καθ' αὐτοὺς πολλαὶ τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ' ἄν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιίαν.

Заключительная же [часть гармонике] — о самой мелопее. Поскольку многие и разнообразные виды мелосов получаются из одних и тех же, не отличающихся звуков, существующих порознь, то очевидно, что [мелос] может возникнуть при [разнообразном их] использовании. А это мы называем мелопеей.

Никаких других сведений о мелопее в сочинении не приводится, и это весьма поверхностное описание подтверждает, что не только те, кому по определению Аристоксена «не вполне ясно, что существует некая мелопея», но и сам автор «Гармонических элементов» имел весьма смутные представления о ней. Действительно, в процитированном отрывке присутствует одна-единственная мысль, согласно которой различные формы мелоса создаются из одних и тех же звуков. А этого слишком мало, чтобы понять, как сам Аристоксен трактовал конкретное содержание этого раздела гармонике: предполагал ли он дифференциацию мелодических образований, анализ их интервалики и т. д. Единственное место

в «Гармонических элементах», которое можно признать аристоксеновским толкованием одной из смысловых единиц мелопеи, находится во второй книге. Там, критикуя других музыкальных теоретиков, он пишет (Ibid. P.44):

Οὔτε γὰρ κατὰ πᾶσαν χρόαν ἐκάστου τῶν γενῶν διησθάνοντο διὰ τὸ μήτε πάσης μελοποιίας ἔμπειροι εἶναι μήτε συνειθίσθαι περὶ τὰς τοιαύτας διαφορὰς ἀκριβολογεῖσθαι.

Ведь они не распознавали каждую «хрóa» любого из ладов, поскольку были несведущими в каждой [разновидности] мелопеи и не были приучены точно определять такие отличия.

Здесь в качестве одной из категорий мелопеи представлена «хрóa» (ἡ χρόα — буквально «окраска»), но никакой другой в этом сочинении невозможно обнаружить. Поэтому, чтобы понять воззрения Аристоксена на «мелопею», важно правильно определить его отношение к «хрóa».

Анализ «Гармонических элементов» показал, что их автор трактовал этот феномен как результат процесса высотных перемещений II и III ступеней в различных ладово-тетрахордных образованиях. Так, он пишет, что термин «хрóa» применяется тогда, когда «интервал [между] месой и лиханосом меняется [и] вместо дитона возникает [интервал], соответствующий каждой окраске» (τό τε μέσης καὶ λιχανοῦ διάστημα μεταλαμβάνεται ἀντὶ διτόνου τὸ γινόμενον καθ' ἐκάστην χρόαν. — Ibid. P. 85). Иначе говоря, «хрóa» — особая «окраска» звучания, возникающая в результате смены интервальных расстояний между отдельными ступенями в различных тетрахордных ладах, что представлено в следующей таблице:

ТАБЛИЦА V

| ступени | I–II | II–III | III–I |
|------------|------------------|------------------|-------------------|
| энгармония | $\frac{1}{4}$ т. | $\frac{1}{4}$ т. | 2т. |
| хроматика | $\frac{1}{2}$ т. | $\frac{1}{2}$ т. | $1\frac{1}{2}$ т. |
| диатоника | $\frac{1}{2}$ т. | 1т. | 1т. |

Вообще же высказывания в тексте «Гармонических элементов» по этому поводу показывают трудности, существовавшие в музыкознании аристоксеновского времени в деле изучения этой проблемы. Так, с одной стороны, автор критикует гармоников, плохо разбирающихся в этом вопросе (см. выше), а с другой — он признает, что данная тема не изучена или ее познание находится на низком уровне. Ведь только так можно понимать следующий фрагмент трактата, в котором говорится, что «тот, кто пытается рассмотреть ходы на интервалы не по единственной окраске одного лада, а одновременно для всех ладов, встретится с бесконечностью» (τις μὴ κατὰ μίαν χρόαν ἐνὸς γένους ἐπιχειρῆ τὰς ἀπὸ τῶν διαστημάτων ὁδοὺς ἐπισκοπεῖν ἀλλ' ἅμα κατὰ πάσας ἀπάντων τῶν γενῶν εἰς ἀπειρίαν ἐμπεσεῖται. — Ibid. P. 86–87). Здесь «бесконечность» — признание беспомощности науки о музыке в деле систематизации и осмысления интервально-акустических разновидностей, получающихся в результате движения «подвижных» звуков ладов. Более того, сам Аристоксен признается в том, что не может решить многие проблемы, возникающие в таких случаях (Ibid. P. 60–61):

Ἰδίαν γὰρ δὴ κίνησιν ἕκαστον τῶν γενῶν κινεῖται πρὸς τὴν αἴσθησιν οὐ μῖα

Ведь каждый из ладов влияет на чувственное восприятие особым движе-

χρόμενον ἑτεροχόρδου διαίρεσει ἀλλὰ
πολλάκις. ὥστ' εἶναι φανερόν, ὅτι
κινουμένων τῶν μεγεθῶν συμβαίνει
<διαμένειν>³⁴ τὸ γένος, οὐ γὰρ ὁμοίως
κινεῖται τῶν μεγεθῶν κινουμένων μέχρι
τινός, ἀλλὰ διαμένει τοῦτου δὲ μένον-
τος εἰκὸς καὶ τὰς τῶν φθόγγων δυνά-
μεις διαμένειν. ὡς ἀληθῶς γὰρ τίτι ἂν τις
προσθεῖτο τῶν ἀμφισβητούντων περὶ τὰς
τῶν γενῶν χροᾶς;

нием [звуков], хотя использует не одно деление тетрахорда³⁵, а многие. Поэтому ясно, что [даже] когда величины [интервалов] изменяются, — лад <сохраняется>, ибо величины так же не меняются, а сохраняются, до какого-то [предела]. Если же он³⁶ сохраняется, то разумно, что сохраняются и значения звуков. Действительно, [в этой ситуации трудно решить] к кому присоединиться из тех, кто несогласен с [принятыми] окрасками ладов?

Последнее предложение приведенного отрывка ясно говорит о том, что в среде теоретиков музыки шла дискуссия по этому вопросу, а сам Аристоксен не знает, какую позицию ему занять. Такой вывод о дебатах, существовавших в античном музыкознании во времена Аристоксена и близкие к нему, подтверждается трактатом Клавдия Птолемея, который приводит акустические данные для «хроа» различных видов ладов, предложенные Архитом Тарентским, Эратосфеном³⁷ и другими (*Ptolem. Harm. II 14*)³⁸. Важно также отметить признание Аристоксена, что он не знает, к какой группе дискутирующих ему присоединиться. Это явное свидетельство отсутствия каких-либо конкретных соображений, касающихся не только «хроа», но и вообще содержания мелопеи как раздела гармоник. Ведь в «Гармонических элементах» нет даже упоминаний о каких-либо других категориях мелопеи, кроме той, которая именовалась «агога».

Это обстоятельство дает основание сделать вполне определенное предположение.

Обзор всех сохранившихся древних памятников музыкознания показывает, что термин «агога» как название мелодической формы невозможно обнаружить ни в одном из дошедших до нас ранних специальных источников, вплоть до созданных не только во времена Аристоксена, но даже значительно позже. Более того, он отсутствует даже в памятниках музыкознания, появившихся во II столетии, — в сочинениях Никомаха, Птолемея³⁹ и Теона Смирнского⁴⁰. Это является убедительным свидетельством того, что

³⁴ Этот вариант предложила Розетта да Риос. П. Марквард (см. гл. 3, сноску 69) и Р. Вестфаль (*Aristoxenos von Tarent, Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums. Übersetzt und erläutert von Rudolf Westphal. Leipzig, 1883. S. 51*) принимали конъектуру ταῦτον εἶναι, а Мэкрэн — μένειν (см.: *The Harmonies of Aristoxenus. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by Henry S. Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902. P. 39*).

³⁵ ἡ τετραχόρδου διαίρεσις («деление тетрахорда») подразумевает дифференциацию звукового пространства квинты по интервальной конструкции различных ладов. Наш современник может это сопоставить с различным «делением» пространства октавы на мажорный и минорный звукоряды.

³⁶ То есть лад.

³⁷ О них см. гл. VI, § 3 и 4.

³⁸ Об этом см. гл. IV, § 3 (*passim*).

³⁹ В трактате Птолемея (*Ptolem. Harm. III 2*) это слово присутствует, но не в качестве специального термина, связанного с учением о мелодических формах.

⁴⁰ Конечно, сочинение Теона Смирнского посвящено не гармонике (о нем см. § 2 «а» данной главы), однако в нем среди прочего речь идет и о самых различных ее категориях.

об «агоге» как категории мелопеи никто ничего не знал. Первое дошедшее до нас ее упоминание датируется IV веком. В трактате Марциана Капеллы⁴¹ присутствует форма мелопеи, о которой при сохранении самого греческого термина сказано, что «при музицировании одно [движение *мелоса*] называется *прямым*» (...in modulando alia εὐθεῖα dicitur, quod est recta *Mart. Capel. De nupt. Philol. et Mercur. IX 957–958*). Вспомним, что в вышеприведенном фрагменте Аристоксена «агога» представлена как «прямое [движение] в одном и том же [направлении]» (εὐθεῖα δ' ἢ ἐπὶ τὸ αὐτό. — *Aristox. Elem. harm. P. 38*). На основании именно такой общности можно предполагать, что автор одного из источников, из которого компилятор Марциан Капелла заимствовал материал для главы своего сочинения, посвященного музыке, имел в виду то же самое мелодическое движение, появляющееся в тексте Аристоксена под названием «агога».

Однако этот термин в качестве названия конкретной категории мелопеи зарегистрирован в источниках, до сих пор не датированных музыкальным антиковедением. Эти сочинения известны сейчас как трактаты Клеонида (*Cleon. Isag. 12*), Анонима (*Anon. De mus. 78, 80*) и Аристида Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus. I 9*)⁴². Несмотря на то, что среди исследователей существуют самые различные мнения о времени создания этих опусов, абсолютное большинство их считает, что все они позднеантичного происхождения (если даже не византийского).

Сопоставление всех этих свидетельств с непонятным и неожиданным появлением «агоги» в «Гармонических элементах» Аристоксена может рассматриваться как свидетельство позднего вмешательства в его текст. Об этом постоянно следует помнить при работе с его трактатом.

Причем это не единственное указание на позднюю «интервенцию» в текст Аристоксена. В дошедшем до нас тексте его трактата присутствует небольшой фрагмент, посвященный якобы античной нотации. Вот о чем он сообщает (*Aristox. Elem. harm. P. 49–50.*)

...ἀναγκαῖον τῷ παρασημαινομένῳ μόνον τὰ μεγέθη τῶν διαστημάτων διαίσθάνεσθαι, φανερόν γένοιτ' ἂν ἐπισκοποῦμενοις.

Ὁ γὰρ τιθέμενος σημεῖα τῶν διαστημάτων οὐ καθ' ἑκάστην τῶν ἐνυπαρχουσῶν αὐτοῖς διαφορῶν ἴδιον τίθεται σημεῖον, οἷον εἰ τοῦ διὰ τεσσάρων τυγχάνουσιν αἱ διαίρέσεις οὖσαι πλείους ἄς ποιοῦσιν αἱ τῶν γενῶν διαφοραί, ἢ σχήματα πλείονα <ᾶ>⁴³ ποιεῖ ἢ τῆς τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων τάξεως ἀλλοίωσις.

...тому, кто записывает ноты, необходимо распознавать только величины интервалов, явно по [следующим] соображениям.

Ведь тот, кто устанавливает ноты для интервалов, — устанавливает⁴⁴ индивидуальные знаки не для каждого из существующих между ними отличий: например, когда оказывается, что делений кварты [по числу] больше, чем их создают отличия ладов, или [когда] больше форм, чем создается при изменении строя несоставных интервалов.

⁴¹ О нем см. гл. IV, § 4 «а».

⁴² Об этих источниках см. гл. V, § 1 и гл. IV, § 4 «б».

⁴³ Этот pronomen relativum впервые появился в комментарии Марка Мейбома (*Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. I. Amstelodami 1652, P. 104*; в этом издании сочинения каждого из древних авторов даны отдельной пагинацией). Он также присутствует в более поздних изданиях П. Маркварда (см. гл. 3, сноска 69) и Р. Вестфаля (см. сноска 34 данной главы). Однако Г. Мэкрэн (см. там же) отказался от него.

⁴⁴ Аналогичная ταυτολογία присутствует в самом источнике: ὁ τιθέμενος и τίθεται.

τὸ αὐτὸν δὲ λόγον καὶ περὶ τῶν δυνάμεων ἐροῦμεν ὅς αἱ τῶν τετραχόρδων φύσεις ποιούσι, τὸ γὰρ ὑπερβολαίας <νήτης>⁴⁵ καὶ νήτης καὶ {τὸ}⁴⁶ μέσης καὶ ὑπάτης τῷ αὐτῷ γράφεται σημεῖω, τὰς δὲ τῶν δυνάμεων διαφορὰς οὐ διορίζει τὰ σημεῖα <ῶσε>⁴⁷ μέχρι τῶν μεγεθῶν αὐτῶν κείσθαι, πορρωτέρω δὲ μηδέν.

Ту же самую речь мы поведем и относительно значений, которых создают природные свойства тетрахордов, ибо одной и той же нотой записывается <нэта> [тетрахорда] верхних и нэта [тетрахорда отделенных], а также меса и гипата, но различий значений ноты не указывают, <потому что> они устанавливаются [только] в пределах этих величин, но не более.

Не вдаваясь сейчас в подробности этого текста, нужно обратить внимание на два его аспекта.

Во-первых, совершенно очевидно, что в нем говорится об интервальной нотации, то есть той нотной системе, основная группа символов которой указывает конкретные интервалы. Ведь согласно процитированному фрагменту — это нотография, «устанавливающая ноты для интервалов» (τιθέμενος σημεῖα τῶν διαστημάτων). Однако в основе античной буквенной нотации лежит совершенно иной принцип нотирования: не интервалы, а нотационное воплощение античной музыкальной системы, каждый звук которой получает свою ноту: см. таблицу II и таблицу XXIII⁴⁸.

Во-вторых, по указанной таблице можно убедиться в ошибочном утверждении автора процитированного фрагмента, согласно которому «одной и той же нотой записывается нэта [тетрахорда] верхних и нэта [тетрахорда отделенных], а также меса и гипата». Иначе говоря, в тексте утверждается, что каждая из этих пар звуков фиксируются одними и теми же нотными знаками. Однако в действительности все эти звуки представлены различными символами:

нэта тетрахорда верхних описывается в источниках как «“иота” и лежащая “лямбда” со штрихом» (ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα)⁴⁹ — I' <;

нэта тетрахорда отделенных — как «“фи” лежащее и “эта” небрежная»⁵⁰ (φὶ πλάγιον καὶ ἦτα ἀμελητικόν) — ϕ Ψ;

меса — как «“иота” и лежащая “лямбда”» (ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον) — I <;

гипата тетрахорда средних — как две “сигмы” (σίγμα καὶ σίγμα) — C C;

гипата тетрахорда нижних — как «обращенная “гамма” и “гамма” правильная» (γάμμα ἀεστραμμένον καὶ γάμμα ὀρθόν) — Γ Γ.

Чем же объяснить, что самый выдающийся музыкальный теоретик Античности имел столь превратные представления о нотации, применявшейся, как принято считать, даже в его время?

Совершенно очевидно, что речь идет не о буквенной нотографии, которая ныне рассматривается как античная, а о византийской, называемой

⁴⁵ Конъектура издателя — Розетты да Риос.

⁴⁶ Этот артикль — явно рукописное недоразумение.

⁴⁷ Конъектура, принятая в изданиях П. Маркварда, Р. Вестфала и Г. Мэкрэна.

⁴⁸ См. гл. I, § 4; гл. V, § 7.

⁴⁹ Буквально — «с заостренностью», что подразумевало знак «острого ударения» (accentus acutus) — *´*. Приводящиеся здесь описания нотных символов (подробнее о них см. гл. 5, таблица XXIII), в основе графики которых лежат изображения соответствующих букв древнеэллинического алфавита (см. гл. V, сноска 284), заимствованы из самого авторитетного в этой области источника — *Alyp. Isag. (passim)*.

⁵⁰ То есть выписанная не полностью и с искажениями.

исследователями «невменной» (от τὸ νεῦμα — «знак»)⁵¹. Основная группа ее знаков действительно указывала конкретный интервал между двумя последовательными звуками. Для доказательства, в качестве одного из многочисленных примеров, можно привести фрагмент протеоории из рукописи XV века Codex Messinae graecus 154⁵². При знакомстве с этим отрывком нужно учитывать, что здесь термин «фони» (ἡ φωνή) обозначает интервальную единицу, равную расстоянию между двумя рядом расположенными звуками музыкальной системы (в «переводе» на современную музыкально-теоретическую терминологию — «секунда»⁵³):

Ἐχουσι δὲ καὶ φωνὰς οὕτως· τὸ ὀλίγον —
 α', ἡ ὄξεια ς α', πετασθὴ ς α', κούφισμα
 ς α', πελασθὸν ς α', τὰ δύο κεντήμα-
 τα * α', τὸ κέντημα * β' καὶ ἡ ὑψηλὴ ς
 δ'. αὶ κατιοῦσαι φωναὶ ὁ ἀπόστροφος ς
 α', οἱ δύο σύνδεσμοι ς α', ἡ ἀπορροὴ ς
 β', τὸ ἐλαφρὸν ς β' καὶ ἡ χαμηλὴ ς δ'.

[Эти знаки] содержат по столько фони:
 олигон — — 1, оксия ς — 1, пета-
 ста ς — 1, куфисма ς — 1, пела-
 стон ς — 1, двойная кендима * —
 1, кендима * — 2 и ипсила ς — 4.
 Нисходящие фони: апостроф ς — 1,
 два соединенных [апострофа] ς ς — 1,
 апоррой ς — 2, элафрон ς — 2 и ха-
 мила ς — 4.

Таким образом, этот отрывок представляет знаки, указывающие:

- а) восходящую секунду (одна «фони») — «олигон», «оксия», «петаста», «куфисма», «пеластон», «двойная кендима»;
- б) восходящую терцию (две «фони») — «кендима»;
- в) восходящую квинту (четыре «фони») — «ипсилон»;
- г) нисходящую секунду (одна «фони») — «апостроф» и «двойной апостроф»;
- д) нисходящую терцию (две «фони») — «апоррой» и «элафрон»;
- е) нисходящую квинту (четыре «фони») — «хамила».

Как же получилось, что Аристоксен мог предвосхитить появление нотной системы, которая вошла в музыкальную практику лишь 12–13 столетий спустя?

При изучении любых античных документов, особенно на греческом языке, нужно постоянно помнить о многовековом историческом пути, который они прошли до того как оказались в дошедших до нас рукописях. В распоряжении науки нет никаких сведений ни о копировальщиках (в лучшем случае сохранились лишь их имена), ни о заказчиках. Это означает, что все происшедшее с текстом остается недоступным для познания и поэтому ни-

⁵¹ Однако ни в одном специальном византийском памятнике нет такого определения нотного знака. Там всегда используется термин «симадий» (τὸ σημάδιον — «знак»). См. Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang, hrsg. von G. Wolfram und Ch. Hannick. Wien, 1997 // Corpus scriptorum de re musica. V. P. 28; Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang, hrsg. Ch. Hannick und G. Wolfram. Wien, 1985 // Ibid. I. P. 36; Anonymus Questions and Answers on the Interval Signs. Edited by B. Schartau. Wien, 1998 // Ibid. IV. P. 40.

⁵² См. Fleischer O. Die spätgriechische Tonschrift. Berlin, 1904 (Neumen-Studien III). Хотя этот памятник поздневизантийского происхождения, цитируемый отрывок полностью соответствует нормам так называемой «средневизантийской нотации» (Об этапах развития византийского нотного письма см. Герцман Е. Византийское музыкознание. СПб., 1988. С. 222–253.)

⁵³ Теория византийской нотации не дифференцировала «секунды» на малые и большие, подобно современному музыкознанию. Знак указывал лишь «фони» (ἡ φωνή), а информацию о ее размерах певчие получали в зависимости от структуры конкретного «ихоса» (ἡ ἦχος — то есть «гласа»), в котором исполнялось данное песнопение.

кто не может исключать внедрения в первоисточники неавторских добавлений, осуществлявшихся всякими «редакторами» по самым различным причинам. Ведь у них не было никаких сложностей с текстом, поскольку это был родной для них язык. Сопоставление же различных списков одного и того же сочинения вряд ли способно оказать помощь для выявления истины. Действительно, если «интервенция» в текст античного автора состоялась за несколько столетий до создания сохранившихся его образцов, то эти «нововведения» рано или поздно могли оказаться во многих поздних экземплярах. Ведь новые рукописи создавались посредством переписки старых текстов, а история всех подобных пертурбаций остается недоступной для анализа.

Как представляется, сопоставление содержания процитированного выше отрывка из «Гармонических элементов» Аристоксена с нотографическими источниками со всей очевидностью демонстрируют наличие *intercolatio* (или *interjectio*), внесенной в рукопись трактата спустя много столетий после его создания.

Можно только догадываться, чем руководствовался «редактор» в этом случае. Не исключено, что он, хорошо был знаком с содержанием сочинений по византийской *musica practica*, в которых изложение материалов, связанных с церковной музыкой⁵⁴, всегда сопровождалось многочисленными правилами нотации. Познакомившись с сочинением Аристоксена и обнаружив, что эта важная черта известна ему музыкально-теоретических опусов отсутствует в нем, он по собственной инициативе решил «дополнить» текст. Не исключено, что на такой шаг его подвигли «благородные» соображения, поскольку он не представлял музыкальной эпохи без нотации и потому не мыслил музыкально-теоретический трактат без ее описания. Возможно, поэтому он искренне поверил, что в течение многовековой жизни рукописи этот раздел был утрачен и задача состоит в его «возрождении». А так как он основательно знал только византийскую невменную нотацию и имел весьма смутное представление об античной, то возник казус, мимо которого проходили исследователи, находившиеся под влиянием непреодолимого авторитета Аристоксена.

в) «Динамис» и модель модуляции

Авторитет же его гарантирован рядом важных нововведений, которые после анализа многих источников самого различного происхождения, дают весьма серьезное основание считать их его идеями.

Прежде всего, как уже указывалось, он обратил внимание на важность чувственно-слуховой реакции при познании музыки⁵⁵. Такая оценка слуховой части музыковедческой методологии была серьезным отклонением от пифагорейских аналитических принципов, согласно которым любое познание посредством чувств (а в том числе с помощью слуха) недостоверно и ошибочно. Этой точки зрения приверженцы пифагореизма придерживались чуть ли не на протяжении всей Античности. Аристоксен пошел по совершенно иному пути. Его перцепционно-слуховой подход проявился в трактовке отдельных аспектов интервалики.

⁵⁴ В отличие от *musica speculativa* («умозрительная музыка»), которая не имела прямого отношения к музыкальной практике, *musica practica* сохраняла традиции античной теории музыки, продолжавшей оставаться частью образовательной системы «квадривиума». Подробнее об этом см. гл. VII, § 1.

⁵⁵ См. гл. III, § 3.

Кроме того, слуховой анализ зарегистрирован и описан в сочинении Аристоксена в качестве метода, при помощи которого «самым точным будет получение диафонного интервала по симфонии» (ἀκριβεστάτη δ' ἂν εἴη διαφώνου διαστήματος λήψις ἢ διὰ συμφωνίας. — Ibid. P. 68)⁵⁶.

Более того, Аристоксен проанализировал взаимодействие между рациональным и эмоциональным подходами к исследованию музыкального материала и пришел к следующему выводу (Ibid. P. 42):

Ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο, εἷς τε τὴν ἀκοὴν καὶ εἰς τὴν διάνοιαν. τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τοῦτων δυνάμεις.

Наука возводится к двум [базовым опорам]: к слуху и разуму. Слухом мы судим о величине интервалов, а разумом мы рассматриваем их значения.

Этот вывод самым непосредственным образом связан еще с одним новаторским направлением, у истоков которого также находился Аристоксен. Ведь упомянутое здесь «значение» (ἡ δύναμις — «динамис») подразумевает ладотональную функцию звуков, составляющих интервал. Анализ дошедших до нас источников показывает, что Аристоксен первый осветил эту сложнейшую проблему, конечно, в полном согласии со своим тетраходным ладовым мышлением. Выявляя пары однофункциональных звуков, каждая из которых выполняла одни и те же задачи в своих тетраходах, он пишет (Aristox. Elem. harm. P. 99):

Ὅρωμεν γὰρ ὅτι νήτη μὲν καὶ μέση παρανήτης καὶ λιχανοῦ διαφέρει κατὰ τὴν δύναμιν καὶ πάλιν αὖ παρανήτη τε καὶ λιχανὸς τρίτης τε καὶ παρυπάτης, ὡσαύτως δὲ καὶ οἱ τοὶ παραμέσης τε καὶ ὑπάτηςί

Ведь мы видим, что *нэта* и *меса* по значению отличаются от *паранэты* и *лиханоса*, а *паранэта* и *лиханос* в свою очередь [отличаются] от *триты* и *паргипаты* и точно так же эти последние [отличаются] от *парамесы* и *гипаты*...

В этом тексте представлены звуки двух тетраходов, отделенных друг от друга тоном. Для наглядности их можно свести в одну таблицу с указанием конкретной ступени каждого звука в соответствующем тетраходном ладе⁵⁷: см. таблицу VI.

Если данные этой таблицы сопоставить со звуковыми парами текста Аристоксена, то становится ясно, что каждая из них занимает в своем тетраходе одну и ту же ступень: *нэта* и *меса* — I, *трита* и *паргипата* — II, *паранэта* и *лиханос* — III. Это первое в истории европейского музыкознания указание на ладофункциональную идентичность звуков одной и той же ступени в различных тональностях.

В позднеантичном музыкознании, когда эта идея Аристоксена была освоена и сопоставлена с музыкальной практикой, фиксировались звуки тетраходов, «сходные с *гипатоподобными*» (ὅμοιοι ταῖς ὑπατοιειδέσιν), и стало почти общепринятым, что среди «подвижных [звуков]»⁵⁸ одни на-

⁵⁶ Подробнее об этом методе см. гл. VI, § 2.

⁵⁷ В последнем правом столбце этой таблицы даны у с л о в н ы е параллели со звуками системы пятилинейной нотации, поскольку нашим современникам это помогает ориентироваться в античном музыкальном пространстве. Такова единственная причина подобных параллелей, появляющихся во многих аналогичных примерах, приводящихся на страницах данной монографии. Поэтому никогда их не следует понимать как адекватные варианты звуков античной музыкальной системы.

⁵⁸ То есть изменяющие свою высоту в различных ладах.

ТАБЛИЦА VI

| ступени | наименования звуков | |
|---------|-----------------------------|---|
| I | <i>нэта</i> – νήτη |  |
| III | <i>паранэта</i> – παρανήτη |  |
| II | <i>трита</i> – τρίτη |  |
| I | <i>парамеса</i> – παραμέση |  |
| I | <i>меса</i> – μέση |  |
| III | <i>лиханос</i> – λιχανός |  |
| II | <i>паргипата</i> – παρυπάτη |  |
| I | <i>гипата</i> – ὑπάτη |  |

зываются *паргипатоподобными*, другие — *лиханоподобными* (τούτων δὲ τῶν φερομένων οἱ μὲν παρυπατοειδεῖς, οἱ δὲ λιχανοειδεῖς καλοῦνται. — *Arist. Quint. De mus. I 6*). Эта была регистрация ладовых функций каждой из трех ступеней, проявляющихся в акустической конструкции тетрахордных ладов: *гипатоподобные* — устои (*гипаты*, *меса*, *парамеса*, *нэта*), *паргипатоподобные* — активные неустои, занимающие позицию ступени II (*паргипаты*, *триты*), *лиханоподобные*, расположенные на ступени III (*лиханосы* и *триты*), — пассивные неустои, тяготеющие в устойчивые звуки с меньшей активностью, чем ступени II. Такая дифференциация звуков по функциям впоследствии получила наименование «виды звуков» (τὰ εἶδη τῶν φθόγγων)⁵⁹.

Следует также обратить внимание, что приведенная в таблице VI последовательность отделенных тетрахордов создавала в античной музыкальной системе ту теоретическую модель, которая отражала разнотональные связи тетрахордных образований⁶⁰.

История развития античной музыкальной системы по вполне объективным причинам сложилась так, что звуки двух верхних и двух нижних ее тетрахордов получили разные наименования, тогда как в каждой такой паре однономерные ступени носили одинаковые названия⁶¹: см. таблицу VII на с. 122.

⁵⁹ См. гл. V, § 6. О соответствии акустических особенностей тетрахордных образований такой функциональной классификации ступеней см. *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. С. 50–60.

⁶⁰ Подробнее об этом см. далее.

⁶¹ О них см.: *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. С. 192–226.

ТАБЛИЦА VII⁶²

| ВЕРХНИЕ ТЕТРАХОРДЫ | | | |
|--------------------|---------------------|------------|---|
| Ступени | Наименования звуков | | |
| I | <i>нэτα</i> | – νήτη |  |
| III | <i>παρανэτα</i> | – παρανήτη |  |
| II | <i>τριτα</i> | – τρίτη |  |
| I | <i>нэτα</i> | – νήτη |  |
| III | <i>παραнэτα</i> | – παρανήτη |  |
| II | <i>τριτα</i> | – τρίτη |  |
| I | <i>παραмеса</i> | – παραμέση |  |

| НИЖНИЕ ТЕТРАХОРДЫ | | | |
|-------------------|---------------------|-------------|---|
| Ступени | Наименования звуков | | |
| I | <i>меса</i> | – μέση |  |
| III | <i>λιχανос</i> | – λιχανός |  |
| II | <i>παραγипата</i> | – παραγπάτη |  |
| I | <i>γипата</i> | – ύπάτη |  |
| III | <i>λιχανос</i> | – λιχανός |  |
| II | <i>παραγипата</i> | – παραγπάτη |  |
| I | <i>γипата</i> | – ύπάτη |  |

⁶² В этой таблице не упомянут «тетрахорд соединенных» (τὸ τετράχορδον τῶν συνημμένων), поскольку особенности его связи с более низким «тетрахордом средних» (τὸ τετράχορδον τῶν μέσων) являются неким «дубликатом» контактов «по соединению» (κατὰ συνέχειαν) двух нижних тетрахордов системы. Поэтому для иллюстрации обсуждаемой темы добавление «тетрахорда соединенных» не дает ничего нового.

Аристоксен, очевидно понимал, что обнародованная им идея не вызовет сомнений, если он продемонстрирует ее на примере двух соединенных тетрахордов, поскольку одинаковые названия ступеней — главное свидетельство того, что музыкальное мышление «поручило» им тождественные функциональные задачи. Поэтому он пошел по более сложному пути и указал разноименные пары ступеней, исполняющие в своих тетрахордах идентичные ладотональные «должности»⁶³.

В связи с этим нужно рассматривать и аристоксеновскую трактовку систем соединенных и отделенных тетрахордов. По его мнению, «подряд расположенные тетрахорды либо состыкуются, либо отделяются» (Τὰ ἐξῆς τετραχόρδα ἢ συνῆπται ἢ διέζευκται. — *Aristox. Elem. harm.* P. 73). В таких двух формах он понимал взаимодействие ладово-тетрахордных образований при различных тональных контактах. Свои мысли по этому поводу автор «Гармонических элементов» изложил в следующих словах (*Ibid.* P. 73–74):

Ὅτι δ' ἀναγκαῖον ἕτερον πότερον συμβαίνει τοῖς ἐξῆς τετραχόρδοις, φανερόν ἐκ τῶν ὑποκειμένων· οἱ μὲν γὰρ τέταρτοι τῶν ἐξῆς διὰ τεσσάρων συμφωνοῦντες συναφὴν ποιήσουσιν, οἱ δὲ πέμπτοι διὰ πέντε διάζευξις. δεῖ δ' ἕτερον πότερον τούτων ὑπάρχειν τοῖς φθόγγοις, ὥστε καὶ τοῖς ἐξῆς τετραχόρδοις ἀναγκαῖον ἕτερον τῶν εἰρημένων ὑπάρχειν.

Из [сложившихся] установлений ясно: необходимо, чтобы каждая какая-нибудь [система] оказывалась в последовательно расположенных⁶⁴ тетрахордах, ибо четвертые [звуки], согласуясь в кварте, создают стык, а пятые, [согласуясь] в квинте, [формируют] отделение [тетрахордов]. Должно, чтобы одно из этих [согласований] возникало между звуками, а поэтому обязательно, чтобы между последовательно расположенными тетрахордами существовало одно из указанных [взаимодействий].

В этом тексте обращается внимание на два типа связи тетрахордов: один из них создает «стык» тетрахордов, когда верхний звук нижнего является одновременно нижним звуком верхнего: см. таблицу VIII на с. 124.

В этом случае однофункциональные ступени находятся на квартовом расстоянии друг от друга и по терминологии Аристоксена — «четвертые [звуки]» ($h - e, c - f, d - g, e - a$), «создают стык» (a) — точку соединения двух тетрахордов. По этому типу согласуются тетрахорды на протяжении всего звукового пространства. Так при тетрахордном мышлении осуществлялось взаимодействие между однофункциональными ступенями различных тетрахордов в рамках одной тональности.

⁶³ К нововведениям Аристоксена с полным основанием нужно отнести и особый метод деления тона, излагавшийся в его утраченных работах и передающийся более поздними авторами (см. гл. III, § 3). Вместе с тем здесь не упоминается впервые дошедшая до нас в «Гармонических элементах» характеристика отличий музыкального звука от немusicalного, хотя Никомах считал, что она идет «от пифагорейского учения» (ἀπὸ τοῦ Πυθαγορικοῦ διδασκαλείου. — *Nicom. Enchir.* 2). Эта проблема подробно обсуждается в издании: Герцман Е. Никомах из Герасы. С. 270–280). Трудно сказать, насколько указанное сообщение Никомаха соответствует действительности, но пока не установлена истина в этом вопросе, целесообразно придерживаться свидетельства источников.

⁶⁴ Так описательно переведено наречие ἐξῆς, в отличие от следующего появления этого слова уже в качестве предлога: «в кварте» (ἐξῆς διὰ τεσσάρων).

ТАБЛИЦА VIII

| | | | | | | |
|--------|-----------|---------|--------|-----------|---------|------|
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| I | II | III | I | II | III | I |
| гипата | паргипата | лиханос | гипата | паргипата | лиханос | меса |

Иначе Аристоксен говорит о другом типе соединения, когда однофункциональные звуки находятся на расстоянии квинты, они формируют «отделение» тетрахордов, и ладотональная картина получается иной:

ТАБЛИЦА VIIIa

| | | | | | | | |
|--------|-----------|---------|------|----------|-------|----------|------|
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| I | II | III | I | I | II | III | I |
| гипата | паргипата | лиханос | меса | парамеса | трита | паранэта | нэты |

Здесь прежние однономерные ступени приобретают при тетрахордном мышлении иные функции. А ведь изменение функции ступени — свидетельство тональной модуляции⁶⁵. При новых же тональных контактах однофункциональные ступени находятся уже на ином квинтовом расстоянии друг от друга. Следовательно, конструкции соединенных и отделенных тетрахордов создавали в теоретической музыкальной системе модель двух различных типов организации музыкального материала — однотональной и разнотональной, при которой тональности отличаются друг от друга на интервал тона.

Судя по тексту трактата Аристоксена, это была достаточно сложная проблема для понимания не только теми, кто начинал изучать теорию музыки, но и работавших в этой области. Не случайно он предвосхищал некоторые из вопросов, которые могли возникать в связи с познанием этих особенностей структуры музыкальной системы: «Возможно, кто-то из учеников⁶⁶ будет недоумевать относительно “поряд расположенного” [и] прежде всего, что такое вообще “поряд расположенное”» (Ἦδη δὲ τις ἠπόρησε τῶν ἀκουόντων περὶ τοῦ ἐξῆς· πρῶτον μὲν καθόλου τί ποτ' ἐστὶ τὸ ἐξῆς. — Ibid. P. 74).

Во всяком случае, автор «Гармонических элементов» стремился, насколько было в его силах, объяснить этот весьма непростой для его современников феномен (Ibid. P. 74–75):

Κατὰ μὲν οὖν τὸν πρότερον τῶν τρόπων τόπου τέ τις κοινῶναι τὰ τῶν ἐξῆς [соединения], системы поряд расположенных тетрахордов συστήματα καὶ ὁμοία ἐστὶν ἐξ [соединения], системы поряд расположенных тетрахордов имеют некое

⁶⁵ В этом может убедиться любой наш современник, сопоставляя функции одного и того же звука в разных тональностях мажоро-минорной системы.

⁶⁶ Буквально: «слушателей».

ἀνάγκης, κατὰ δὲ τὸν ἕτερον κεχώριστα ἀπ' ἀλλήλων καὶ ὅμοια δύνανται γίγνεσθαι τὰ εἶδη τῶν τετραχόρδων·

Τοῦτο δὲ γίγνεται τόνου ἀνὰ μέσον τεθέντος, ἄλλως δ' οὐ ὥστε δύο τετράχορδα ὅμοια τοιαῦτα συμβαίνειν ἐξῆς ἀλλήλων εἶναι ὧν ἕτοι τόνος ἀνὰ μέσον ἐστὶν ἢ οἱ ὅροι ἐπαλλάττουσιν. ὥστε τὰ ἐξῆς τετράχορδα ὅμοια ὄντα ἢ συνημμένα ἀναγκαῖον εἶναι ἢ διεξευγμένα.

общее [звуковое] пространство и они обязательно подобны. Согласно же второму [способу] они отделяются друг от друга и виды тетрахордов [и в этом случае] могут становиться подобными.

Но это случается, когда между ними⁶⁷ устанавливается тон, но не иначе. Поэтому два таких подобных тетрахорда получают друг за другом — либо [когда] между ними тон, либо [когда их] границы перемещаются.

Поэтому подобные подряд расположенные тетрахорды либо обязательно соединенные, либо отделенные.

Первое предложение этого фрагмента фиксирует положение, формирующееся в звуковом пространстве при системе соединенных тетрахордов, которое предполагает, что они «подобны» (ὅμοιά). А в данном случае это подразумевает не столько одноструктурную организацию каждого тетрахорда, сколько функциональное подобие звуков, находящихся на квартовой дистанции друг от друга. Ведь Аристоксен не мог не учитывать, что «всякий мелос будет либо диатонический, либо хроматический, либо энгармонический, либо смешанный из них, либо общий для них» (πᾶν μέλος ἔσται ἢτοι διάτονον ἢ χρωματικὸν ἢ ἐναρμόνιον ἢ μικτὸν ἐκ τούτων ἢ κοινὸν τούτων. — Ibid. P. 55). Следовательно, и интервальная структура тетрахордов, расположенных на любом высотном уровне звукового пространства, могла быть неодинаковой. Но это не отменяло функциональную определенность ступеней тетрахордно-ладовой организации, которая при всех ладовых вариантах должна была оставаться стабильной. Именно поэтому во втором предложении процитированного фрагмента говорится, что в случае отделенных тетрахордов их звуки «могут становиться подобными», если они находятся на квинтовом удалении друг от друга, «но не иначе» (ἄλλως δ' οὐ).

Конечно, при обсуждении этой проблемы возникает ряд вполне закономерных вопросов. Первый из них можно сформулировать следующим образом: если действительно музыкальная система античности включала в себя схемы не только однотональных контактов между тетрахордами, но и разнотональных, то почему во всех источниках она называется «полная немодулирующая система» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον). К сожалению, науке неизвестно, когда возник этот термин и какая система была принята тогда в теории музыки. Сохранившиеся источники отражают уже ее «классическую форму», и трактат Аристоксена один из самых ранних. В нем отсутствует характеристика системы как ἀμετάβολον («немодулирующая»). Кроме того, хорошо известно, что она прошла достаточно продолжительный путь развития, в котором была и однотональная ее разновидность — «гептахордная система» (τὸ σύστημα ἑπτάχορδον).

Учитывая все эти обстоятельства, не следует также забывать о стабильности многих музыкально-теоретических парадигм на протяжении всей истории развития науки о музыке, от древнейших вплоть до современности.

⁶⁷ Дословно: «в середине».

Общеизвестно, что нередко конкретные явления определяются традиционными терминами и издавна принятыми характеристиками, хотя сам объект уже давно изменился и потерял свои прежние особенности⁶⁸. Античное музыкознание не является исключением и поэтому, принимая во внимание комплекс всех обстоятельств и учитывая, что на ранних этапах развития системы она действительно была «немодулирующей», то вполне возможно, что это традиционное определение за ней сохранилось и тогда, когда она стала отражать модуляционный сдвиг на интервал тона.

Конечно, такая трактовка содержит в себе и косвенную оценку античных теоретических представлений о тональности. Ведь сведения, содержащиеся в специальных источниках, подтверждают, что в гармонике под термином «тональность» (в раннеисторические периоды — \acute{o} $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, а на закате Античности, с появлением буквенной нотации, — \acute{o} $\tau\rho\acute{o}\lambda\omicron\varsigma$) понималась двухоктавная система, способная перемещаться на любые высотные уровни, создавая новые тональные образования. А так как сама система содержит в себе модель модуляции на тон, значит, в сознании современников высотное изменение всей системы сопровождалось этим «приращением». Представляется, что это одна из особенностей музыкознания античной эпохи, которая вполне естественна при стабильном и неизменном понимании столь сложных и постоянно изменяющихся категорий, как «тональность» и «модуляция»⁶⁹.

Другой вопрос, неизбежно возникающий при освоении всего этого материала, также не может оставаться без ответа: почему теория музыки зафиксировала только единственный вид тональной модуляции — на один тон? Ведь музыкальная практика не могла обойтись без других форм модулирования на более широкие интервалы. Ответ на этот вопрос дает не только античное музыкознание, но и вся история новоевропейской науки о музыке. Хорошо известно, что в любую эпоху в музыкально-художественной практике существуют многочисленные явления, которые на протяжении длительного исторического периода не отражаются в теории музыки. Это происходит по различным причинам: либо они долгое время остаются незамеченными или чаще всего наука не в состоянии найти им объяснение. Более того, даже если они регистрируются в музыкально-теоретических работах, то нередко это происходит без всяких поясняющих комментариев.

Обзор источников показывает, что именно такая судьба продолжительный срок сопровождала тональную модуляцию.

В связи с этим прежде всего нужно обратить внимание на то, что у самого Аристоксена, вплотную подошедшего к анализу этого феномена в рамках музыкальной системы, определение модуляции отсутствует. В одном из

⁶⁸ Один из многочисленных и простейших примеров подобного рода дает новоевропейская история музыки, когда «хроматикой» в произведениях композиторов XX века называется то, что уже давно потеряло особенности «хроматики». Например, если в XVII–XVIII веках в музыкальном материале C-dur появлялся звук *fis*, то далее обязательно следовал звук *g*, что было предопределено «хроматической зависимостью» первого от второго. В XX и XXI веках в том же тонально-ладовом пространстве звук *fis* «ведет» себя по-разному, поскольку он освободился от «хроматической зависимости» и стал равноправным элементом диатонической системы. Но традиционная теория музыки продолжает считать его хроматическим в C-dur.

⁶⁹ В этом случае также нетрудно найти параллель с современными отношениями музыкальной практики и теории, например при попытке традиционными методами определить модуляционные процессы в новаторской музыке XX–XXI веков.

разделов своего трактата, повествуя, каким должен быть план изложения теории гармоник, он пишет (*Aristox. Elem. harm.* P. 47–48):

Ἐπεὶ δὲ τῶν μελωδουμένων ἐστὶ τὰ μὲν ἀπλᾶ τὰ δὲ μετάβολα, περὶ μεταβολῆς ἂν εἶη λεκτέον, πρῶτον μὲν αὐτὸ τί ποτ' ἐστὶν ἢ μεταβολὴ καὶ πῶς γιγνόμενον — λέγω δ' οἷον πάθους τινὸς συμβαίνοντος ἐν τῇ τῆς μελωδίας τάξει, — ἔπειτα πόσαι εἰσὶν αἱ πᾶσαι μεταβολαὶ καὶ κατὰ πόσα διαστήματα. περὶ γὰρ τούτων οὐδεὶς οὐδενὸς εἴρηται λόγος οὔτ' ἀποδεικτικὸς οὔτ' ἀναπόδεικτος.

Поскольку среди того, что музицируется, существуют простые модуляции, то необходимо сказать [вообще] о модуляции, а прежде всего, что такое модуляция и как она осуществляется. [Под модуляцией] я подразумеваю, когда в строе музыки происходит какое-то изменение. Следовательно, [трудно сказать], сколько существует всех модуляций и на сколько интервалов. Ведь о них никто никакой речи не вел — ни убедительной, ни неубедительной.

Этот фрагмент хорошо передает состояние изучения вопроса о модуляции во времена Аристоксена и предшествующие ему. Как свидетельствует автор, данную проблему никто не обсуждал. Более того, в тексте он признает, что этот вопрос настолько труден для понимания, что невозможно даже установить «сколько существует всех модуляций и на сколько интервалов». А под термином «простые модуляции» (ἀπλᾶ τὰ δὲ μετάβολα) скорее всего он понимал ладовые, суть которых ему была хорошо известна (см. выше, где цитируется фрагмент *Aristox. Elem. harm.* P. 55). Однако его попытка объяснить тональную модуляцию и продемонстрировать ее схему в музыкальной системе завершилась лишь фразой об изменении «строения музыки» (ἢ τῆς μελωδίας τάξις). Но это ничего не проясняет, поскольку под термином «строй» (№ tJxij) можно понимать все, что угодно: от акустической настройки инструментов и любого звукоряда до всякого соединения интервалов.

Почему Аристоксен не привел здесь того сопоставления соединенных и отделенных тетраордов, которое он представил в вышепроанализированном отрывке своего сочинения? Текст последнего из процитированных фрагментов, свидетельствующий о серьезном пробеле в современных ему знаниях о модуляции, дает основание предполагать: понимая звукорядные изменения, возникающие с однономерными ступенями (то есть однофункциональными) при смене соединенных тетраордов на отделенные, он не связывал их с тональной модуляцией.

Как свидетельствуют источники, понимание этого зарегистрировано только пять столетий спустя, в трактате Клавдия Птолемея. Он демонстрирует суть тональной модуляции сопоставлением систем соединенных и отделенных тетраордов, то есть то, чего не мог сделать в свое время Аристоксен. Говоря о системе отделенных тетраордов, Птолемей пишет (*Ptolem. Harm.* II 6):

Ἦοικε μέντοι τὸ τοιοῦτο σύστημα παραπεποιῆσθαι τοῖς παλαιοῖς πρὸς ἕτερον εἶδος μεταβολῆς. ὡσανεὶ μεταβολικόν τι παρ' ἐκεῖνο ἀμετάβολον. οὐδὲ γὰρ τῶ κατὰ γένος μὴ μεταβάλλειν λέγεται τοιοῦτον, ὃ ποτὲ γε κοινὸν ἐστὶ πάντων τῶν γενῶν, ἀλλὰ τῶ κατὰ τὴν τοῦ τόνου δύναμιν.

Представляется, что древним понадобилась эта система для иного вида модуляции, словно она некая модулирующая, по сравнению с другой немодулирующей [системой]. Ибо не говорится же, что она не модулирует по ладу, поскольку, пожалуй, она общая для всех ладов, но [модулирует] в значении тональности.

Совершенно очевидно, что согласно этому фрагменту Птолемей понимает введение отделенных тетрахордов в прежнюю организацию, включавшую в себя только соединенные тетрахорды как способ теоретической фиксации тональной модуляции в рамках музыкальной системы. Причем, здесь же он указывает, что этим не нарушается ее способность отражать модель ладовых модуляций, поскольку такие типы модулирования действуют при любой связи тетрахордов. Далее он поясняет свою мысль на примере модуляции на тон ниже. В данном случае для него исходной тональностью является та, которая отражена отделенными тетрахордами, а последующая — соединенными. Это находится в полном согласии с музыкальной системой, в которой тетрахорд отделенных расположен выше трех нижних соединенных тетрахордов (*Ptolem. Harm. Ibid.*):

Ἀναβαῖνον γὰρ τὸ μέλος ἐπὶ τὴν μέσην, ὅταν μὴ ὡς ἔθος εἶχεν ἐπὶ τὸ τῶν διεξε-
υγμένων τετράχорδον ἔλθῃ κατὰ τὴν
διὰ πέντε συμφωνίαν τῶ τῶν μέσων, ἀλλὰ
περισπασθὲν ὡσπερ συναيرهῆ πρὸς τὸ
συνημμένον τῆ μέση τετράχорδον, ὥστε
ἀντὶ τοῦ διὰ πέντε τὸ διὰ τεσσάρων
ποιῆσαι πρὸς τοὺς πρὸ τῆς μέσης φθόγ-
γους, ἐξάλλαγή γίνεται καὶ πλάνη ταῖς
αἰσθήσεσι τοῦ γενομένου παρὰ τὸ προσ-
δοκῆέν, καὶ πρόσφορος.

Восходящий до мезы мелос, когда он не достигает, как бывает обычно, тетрахорда отделенных [звуки которого координируются] со [звуками тетрахорда] средних по симфонии квинты, а поворачивает к мезе соединенного тетрахорда, словно разбивая [движение], так что вместо квинты, со звуками [расположенными] до мезы координирует⁷⁰ кварта. [В результате] получается изменение и отклонение в ощущениях [по сравнению с] представлявшимся и ожидаемым⁷¹.

Здесь изложено все настолько понятно и ясно, что при перенесении содержания этого отрывка в плоскость музыкальной системы становится очевидно: Птолемей, будучи столь же основательным теоретиком музыки, как и Аристоксен, уловил в структуре «полной немодулирующей системы» потенциальную способность отражать тональную модуляцию на один тон.

Что же касается остальных модуляционных ходов на иные интервалы, то вплоть до заката Античности в музыкознании сообщалось о существовании тональных модуляций на различные интервалы, но они словно существовали отдельно от системы, поскольку в источниках не зафиксировано никаких других модуляционных «моделей». Только в одном трактате, очевидно уже на рубеже Античности и Средневековья, наконец дается подробная картина научного освоения таких модуляций в рамках все той же системы. Но как будет показано, даже тогда она, вопреки всему, продолжала именоваться «полной немодулирующей системой»⁷².

г) *Между слухом и математикой*

Музыкально-теоретическое наследие Аристоксена способно засвидетельствовать еще одну характерную особенность науки о музыке его времени.

⁷⁰ Дословно: «возникает».

⁷¹ Буквально: «пригодным».

⁷² При дальнейшем обзоре источников нужно будет вновь затрагивать проблему теоретической модели тональной модуляции, а также ее «взаимоотношения» с постоянным названием системы как «немодулирующей». См. секторы «в» и «и» § 3 текущей главы, а также гл. V, § 6.

Как известно, со времен пифагорейцев интервалы делились на две категории — «симфонные» (σύμφωνοι — «созвучные», «согласующиеся») и «диафонные» (διάφωνοι — «разнозвучные», «несогласующиеся»). Поводом к такой классификации явилось стремление понять причины того явления музыкальной практики, которое известно как «настройка» струнных инструментов. После того как было установлено, что «обряд» настройки, предваряющий исполнение музыкального произведения, осуществлялся не по любым интервалам, а только по определенным — кварте, квинте и октаве, — возникла необходимость осмыслить их отличие от остальных⁷³. В действительности оно заключалось в разной реакции слуха. Дело в том, что при восприятии симфонных интервалов профессиональный слух четко реагирует на отступление от интонационной нормы и может «подправить» такое отклонение путем соответствующего натяжения струн. При аналогичном восприятии остальных интервалов это сделать намного сложнее, так как они обладают некоторой «интонационной амплитудой», которая оказывается незаметной для слуха⁷⁴. Именно по этой причине при настройке всегда использовалась симфонная интервалика⁷⁵.

Следовательно, чтобы решить возникшую задачу, необходимо было проанализировать разницу слухового восприятия интервалов, поскольку настройка инструментов происходит под контролем слуха. Однако пифагорейцы, дискредитирующие слух как средство познания, пошли по другому пути и занялись изучением математических особенностей интервалов, способствующих настройке инструментов, и их отличий от других. В результате было создано выдающееся для своего времени учение об интервалах. Однако то, что послужило импульсом для его создания, то есть причины, из-за которых одни интервалы способствовали настройке инструментов, а другие не были пригодны для этого, осталось в тени сформировавшейся громоздкой математической доктрины. В ее центре оказались пропорциональные выражения интервалов, заслонявшие все остальные аспекты проблемы. Однако эта концепция была принята и стала общей для всего античного музыкознания.

Согласно ей к симфониям относились кварта (4 : 3), квинта (3 : 2), октава (2 : 1), дуодецима (3 : 1) и двойная октава (4 : 1), поскольку по мнению последователей Пифагора, эти интервалы воплощаются числами «тетрактиса» (ἡ τετρακτύς — «четверица»). Под этим термином подразумевался цикл первых четырех чисел, в сумме составляющих 10, которому они приписывали даже мистическое значение, рассматривая его как одно из проявлений закономерностей природы. Было хорошо известно, что «он»⁷⁶ высоко ценился всеми пифагорейцами ... потому что [им] кажется, что он скрепляет природу всех вещей» (πᾶσι τοῖς Πυθαγορικοῖς προτετίμηται ... ἐπεὶ καὶ δοκεῖ τὴν τῶν ὄλων φύσιν συνέχειν. — *Theon. Smyrn.* P. 94). Ведь согласно их воззрениям ос-

⁷³ Подробнее об этом см. в разделах, указанных в предыдущей сноске.

⁷⁴ Так, небольшие отклонения в сторону расширения или наоборот сужения, например «большой терции» (по современной терминологии), могут остаться для слуха незаметными, поскольку все ее варианты он квалифицирует как неизменную «большую терцию».

⁷⁵ Эта традиция проявлялась для многих инструментов весьма часто, поскольку строй домры, цитры, мандолины фактически никогда не отходил от квинтового или квартового строя. Она продолжается до сих пор и выражается в квинтовом строе скрипки, альты и виолончели, а также в квартовом строе контрабаса.

⁷⁶ То есть тетрактис.

новой жизни на земле являются четыре стихии — огонь, воздух, вода и земля. Каждый год содержит четыре разных периода — весна, лето, осень, зима. Человек, как порождение природы, проходит четыре возрастных стадии — детство, юность, зрелость, старость. Аналогичных параллелей в аналитическом портфеле пифагорейцев было весьма много.

Таким образом, первоначальная цель, способствовавшая началу исследования, выпала из поля зрения пифагорейцев, а все их внимание было сосредоточено на пропорциональных выражениях интервалов. Поэтому в результате сопоставлялась не реакция слуха на разные группы интервалов, а сравнивались математические формы пропорций, представляющих такие интервалы. В итоге была создана еще одна концепция, дифференцировавшая интервалы по их математическим особенностям. Согласно ей симфонные интервалы выражались двумя видами пропорций:

кратными (πολλαπλάσιοι)⁷⁷, когда меньший их член помещается в большем целое число раз (октава — 2 : 1, дуодецима — 3 : 1, двойная октава — 4 : 1),

эпиморными (ἐπιμόριοι)⁷⁸, когда меньший член помещается в большем целое число раз с добавлением одной части меньшего (кварта — 4 : 3, квинта — 3 : 2).

Диафонные же интервалы выражались другими пропорциями, называвшимися *эпимерными* (ἐπιμέρες), где больший член целиком содержит меньший и еще более чем одну его часть (5 : 3, 7 : 4, 9 : 5).

Аристоксен же, стремившийся познать суть проблемы при помощи чувства, мог только констатировать вслед за пифагорейцами: «звуки, ограничивающие [интервальную] величину, бывают симфонными или диафонными» (συμφώνους ἢ διαφώνους εἶναι τοὺς ὀρίζοντας φθόγγους τὸ μέγεθος. — *Aristox. Harm. P. 22*). Очевидно, он допускал, что слух связан с разделением интервалов на группы. Например, в одном из разделов первой книги своего сочинения он писал (*Ibid. P. 21*):

πρώτη μὲν οὖν ἐστὶ διαστημάτων διαίρεσις καθ' ἣν μεγέθει ἀλλήλων διαφέρει δευτέρα δὲ καθ' ἣν τὰ σύμφωνα τῶν διαφώνων

Итак, первое подразделение интервалов то, согласно которому они отличаются друг от друга по величине; второе, — по которому симфонные [отличаются] от диафонных;

Казалось бы, что после такого предупреждения последует объяснение разницы. Однако почти на всем протяжении текста оно отсутствует, и только в третьей книге появляется соответствующее толкование, но в его основе лежит тот же критерий — величина (*Ibid. P. 55–56*):

...πᾶν γὰρ σύμφωνον παντὸς διαφώνου διαφέρει μεγέθει.

...любая симфония отличается величиной от любой диафонии.

ἐπεὶ δὲ τῶν συμφώνων πλείους εἰσὶ πρὸ ἀλλήλα διαφοραί, μία τις ἢ γνωριμωτάτη αὐτῶν <πρώτη>⁷⁹ ἐκκείσθω αὕτη δ' ἐστὶν ἢ κατὰ μέγεθος.

Но поскольку многие симфонии различны между собой, то некое одно [отличие], которое самое известное среди них, пусть будет установлено <первым>: это отличие по величине.

⁷⁷ πολλαπλάσιοι (лат. multiplicativi) — буквально: «множественные».

⁷⁸ ἐπιμόριοι (лат. superparticulares) — «содержащие целое и какую-то одну часть».

⁷⁹ Этот numeralis ordinalis присутствует в данном фрагменте Аристоксена, процитированном Порфирием (см.: *Porph. Comm. in Ptol. Harm. P. 124*).

Несмотря на то, что здесь отличие «по величине» представлено как одно из многих, других признаков своеобразия каждой группы интервалов в тексте Аристоксена невозможно обнаружить. Это свидетельство того, как трудно было найти «слуховые аргументы», которые были бы такими же убедительными, как и математические. Вместе с тем тот же текст запечатлел попытку, предпринятую Аристоксеном в этом направлении.

Пифагорейская интервально-математическая теория исключила из группы симфонных интервалов очевидную для всех музыкантов симфонию — ундециму (διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων — «октава и кварта»). Это было связано с тем, что ее пропорциональное выражение (8 : 3) не входило в группу числовых отношений, признанных способными представлять «симфонные» интервалы. Однако Аристоксен, не упоминая ундецимы, зафиксировал такую мысль: «Ведь когда любой симфонный интервал — больший, меньший или равный — присоединяется к октаве, то целое оказывается симфонным» (παντὸς γὰρ προστιθεμένου συμφώνου διαστήματος πρὸς τῷ διὰ πασῶν καὶ μείζονος καὶ ἐλάττωνος καὶ ἴσου τὸ ὅλον γίγνεται σύμφωνον. — P. 25). Отсюда следовало, что соединение октавы и кварты может создать только симфонию, которой и является ундецима. Это было явное указание на слуховую особенность восприятия звуков октавы, о которой Аристоксен не говорит, очевидно, еще до конца не понимая причин, способствовавших такой слуховой реакции⁸⁰.

Таким образом, античные термины «симфония» и «диафония» не имеют ничего общего в современных определениях «консонанс» и «диссонанс». Дефиниции consonantia и dissonantia попали в новоевропейское музыкознание как латинские переводы греческих слов συμφωνία и διαφωνία, осуществленные на закате Античности, когда эти понятия прошли уже достаточно большой путь эволюции. Поэтому на рубеже Средневековья они характеризовались несколько иначе, чем это было в эпоху становления древнего музыкознания: «симфония — согласованное созвучие различных между собой звуков, сводящихся в одно [звучание]» (Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. — Boet. De instit. mus. I 3). Соответственно, «диафония — это достигающие слуха нестройные и неприятные удары двух соединенных звуков» (Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. — Ibid. I 8). Совершенно очевидно, что подобные объяснения сделаны были уже тогда, когда античная музыкальная практика отошла от одноголосия и формировались новые представления об интервалике. Все это результаты происходивших изменений не только в фактурной организации музыкального материала, но также ладотональной и ритмической. Такие перемены, безусловно, повлияли на эстетическое восприятие соединений звуков («приятно» и «неприятно»), что отразилось в вышеприведенных описаниях consonantia и dissonantia.

Первоначально же «симфония» и «диафония» рассматривались исключительно как акустические категории, связанные с настройкой инстру-

⁸⁰ Вновь необходимо напомнить (см. также гл. II, сноску 72), что при знакомстве со всем этим материалом крайне важно уяснить: на протяжении длительного исторического периода обсуждаемые две интервальные категории (*симфонии* и *диафонии*) не имели ничего общего с новоевропейскими понятиями «консонанс» и «диссонанс», зависящими от слуховой реакции, в основе которой лежат такие оценки, как «приятно» или «неприятно». В Античности же речь шла только об акустико-перцепционных особенностях интервалики с вполне определенной задачей.

ментов, поэтому к ним нельзя применять сложившиеся новоевропейские определения «консонанса» и «диссонанса», отражающие совершенно иную музыкальную ситуацию⁸¹. Поэтому при изучении различных аспектов музыкального антиковедения нужно постоянно помнить, что древнегреческие «симфония» и «диафония» не имели ничего общего с ладотональной организацией и никогда не следует их ассоциировать с указанными современными музыкально-эстетическими категориями.

Традиция сообщает еще об одной идее Аристоксена, изложение которой не дошло до нас, но сохранилось в пересказах более поздних авторов. Вкратце оно сводится к следующему.

Пифагорейцы, прославившиеся великими свершениями в математике, астрономии, медицине и прочих областях знания, оказались бессильными при желании разделить на две равные части обычный интервал тона, математически выражающийся пропорцией 9 : 8. Очевидно, это было естественно для исторического уровня развития математики, оперировавшей исключительно целыми числами и еще не знавшей того феномена, который впоследствии будет назван «логарифмом». Судя по источникам, пифагорейцы смирились с таким положением и воспринимали его как объективность, заложенную в природе пропорций, посредством которых они выражали интервалы. Аристоксен же предложил для решения этой задачи отказаться от «арифметического» метода, предполагающего деление каждого члена пропорции. Поэтому он обратил внимание на «геометрический» метод, согласно которому каждая величина, представленная в виде прямой линии, может быть разделена на любое количество частей. Например, если мыслить тетрахорд, включающий в себя $2\frac{1}{2}$ тона, состоящим из 30 равных единиц, то тон будет равен 12 таким частям, а полутон — 6. Боэций, описывая этот метод, заимствованный им из какого-то неизвестного источника, сообщает (*Boet. De instit. mus. V 16*)⁸²:

...idcirco facienda quidem est tota diatessaron -LX- at vero -XXIII- tonus, semitonium -XII-, pars quarta, quae diesis enarmonios dicitur, -VI-, octava autem -III-.

...поэтому вся кварта должна быть составлена именно из 60 [единиц], тон — из 24, полутон — из 12, четвертая часть [тона], которая называется энгармоническим диесисом, — из 6 [таких единиц], а восьмая часть — из 3.

Однако к музыке новая идея Аристоксена не имела никакого отношения⁸³, а представляла собой попытку в меру возможностей науки того времени ликвидировать лакуну знаний в этом вопросе и теоретически разделить тон. Одновременно с этим она подвергала сомнению важный фундамент той

⁸¹ Автору этих строк приходится только сожалеть, что более двадцати лет тому назад, следуя общепринятой традиции, он переводил *consonantia* и *dissonantia* в трактате Боэция как «консонанс» и «диссонанс» (см.: Герцман Е. Музыкальная боэциана. СПб., 1995, *passim*). Теперь ясно, что следовало ограничиться транслитерацией греческих терминов ἡ συμφωνία и ἡ διαφωνία, послуживших истоками для *consonantia* и *dissonantia*. Это помогло бы избежать ошибочных ассоциаций.

⁸² Те же самые факты можно найти и в других памятниках позднего античного музыкознания. См., например, *Cleon. Isag. 7; Ps. — Ptolem. 17–18*. См. также гл. 5, § 3.

⁸³ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Легенда о темперации Аристоксена // Музыка в культурном пространстве Европы–Росии. События. Личность. История. СПб., Российский институт искусств, 2014. С. 13–25.

области математики, где пифагорейская школа на протяжении всей Античности была непререкаемым авторитетом.

Таковы основные воззрения Аристоксена на звуковысотные аспекты музыки. Несколько иначе обстояло дело с его осмыслением ритмики.

д) «Ритмические элементы»

Как уже указывалось, второе, частично сохранившееся, сочинение Аристоксена — фрагмент трактата «Ритмические элементы», разделенный новоевропейскими исследователями на 36 параграфов⁸⁴. Основная цель их автора — приспособить поэтическую теорию метрики к музыке. Обращение к поэтической метрике не было случайностью, а являлось следствием того, что музыкознание в те давние времена не могло понять столь важного феномена, как «музыкальное время». Вообще нужно отметить, что на протяжении всей истории развития науки о музыке этот аспект художественного мышления был ее «ахиллесовой пятой» и древняя теория музыки может служить примером этого. Античное музыкознание достаточно успешно (конечно, на «своем» научном уровне) справлялось с осмыслением звуковысотных категорий, но когда дело касалось ритмики, древнеэллинские и римские гармоники обращались за помощью к поэзии. Это было обусловлено сложившейся ситуацией в музыкальной жизни и науке.

Самыми распространенными и популярными, особенно на ранних стадиях развития античной музыки, были вокальные жанры, содержащие распеваемые поэтические тексты. Причем, в этом союзе поэзии и музыки ведущей была первая из них, а музыка воспринималась только как некое украшение поэтического слова. Поэтому для аналитиков той эпохи единицы поэтического и музыкального времени были общими, поскольку складывалось совершенно справедливое представление, что поэзия и музыка в этом случае регулируются одними и теми же законами. А коль скоро главенство, по общепринятому мнению, принадлежало слову, то почти ни у кого не вызвало сомнений, что музыкальный материал ритмически следует за текстом⁸⁵. В результате теория музыкального ритма стала основываться на поэтической метрике, а фрагменты трактата Аристоксена «Ритмические элементы» являются первым дошедшим до нас опытом обоснования этой идеи.

Напоминая в своем опусе о ритмах, существующих в самых разнообразных сферах, Аристоксен замечает, что «теперь нам необходимо сказать об этом ритме, установленном в музыке» (*vûv δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταπτομένου ῥυθμοῦ*. — *Aristox. Elem. rhythm. 1*). Далее следует ряд параграфов, текст которых объясняет саму суть ритма, но не музыкального. О музыке здесь фактически даже не упоминается, и лишь однажды высказывается мысль об однозначности функций букв в поэзии и интервалов в музыке: «О соединении букв и интервалов нам известно, что буквы в речи и интервалы в мелодии мы не устанавливаем любым образом» (*Ἔστι δὲ ἡμῖν*

⁸⁴ Среди большого числа сохранившихся манускриптов, содержащих сочинения Аристоксена (около 50), только в трех выписаны параграфы «Ритмических элементов». Кроме уже упомянутой выше рукописи XII века Codex Venetus Marcianus gr. App. Cl. VI/3 (coll. 1347) (см. сектор «а» данного параграфа), они находятся также в рукописи XIII века Codex Vaticanus gr. 191 (fol. 314–316) и в памятнике XVI века Codex Vaticanus Urbinas gr. 77 (fol. 39–43). См. *Mathiesen Th. Op. cit.* № 214, 255.

⁸⁵ Согласно дошедшим до нас сведениям возможно единственным исключением является высказывание Дионисия Галикарнасского (см. далее).

γνώριμα τὰ περὶ τῶν γραμμάτων σύνθεσιν καὶ τὰ περὶ τῶν διαστημάτων, ὅτι οὐτ' ἐν τῷ διαλέγεσθαι πάντα τρόπον τὰ γράμματα συντίθεμεν, οὐτ' ἐν τῷ μελωδεῖν τὰ διαστήματα. — Ibid. 8). Это воспринимается как нечто противоречащее взглядам Аристоксена, поскольку в «Гармонических элементах» мельчайшей смысловой единицей музыки представлен звук, а не интервал, а здесь в качестве таких единиц указываются буквы и интервалы. Поэтому и материал теории гармонии он выстраивал в соответствующей последовательности — «звук, интервал и система» (φθόγγος τε καὶ διάστημα καὶ σύστημα). Значит, исследователям необходимо установить, действительно ли обсуждаемый фрагмент текста принадлежит Аристоксену, поскольку при дальнейшем изложении содержания трактата его воззрение «восстанавливается» (см. таблицу IX).

Далее в «Ритмических элементах» кратко представлена система ритмики в трех древнейших искусствах — в поэзии, музыке и танце, действовавших в архаичный период почти всегда совместно. Весь текст этого параграфа можно отразить в одной таблице, систематизирующей единицы ритмики в каждом виде искусств, начиная от самой малой (*Aristox. Elem. rhythm. 9*):

ТАБЛИЦА IX

| ВИД ИСКУССТВА ⁸⁶ | ПЕРВИЧНАЯ ЕДИНИЦА | ВТОРИЧНАЯ ЕДИНИЦА | ТРЕТИЧНАЯ ЕДИНИЦА |
|-----------------------------|-------------------|-------------------------|--|
| поэзия λέξις | буквы γράμματα | слоги συλλαβαί | слова ῥήματα |
| музыка μέλος | звуки φθόγγοι | интервалы διαστήματα | системы συστήματα |
| танец — κίνησις σωματικῆ | позы σημεῖα | фигуры σχήματα | Некая подобная часть движения τι τοιοῦτόν ἐστι κινήσεως μέρος |

Нельзя не обратить внимания, что античная теория танца, приспособляясь, как и музыкознание, к поэтической метрике, не могла найти в своей сфере смысловой единицы, аналогичной «слову» в поэзии и «системе» в музыке. Несколько позже будет продемонстрировано, как музыкальная теория ритмики столкнулась с такой же трудностью.

В следующем параграфе «Ритмических элементов» высказана самая главная идея этого труда, имеющая непосредственное отношение к музыке: «Пусть же будет названа первичной та из длительностей, [которая] не может делиться ни на что из того, что делается ритмичным» (Καλείσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι. — Ibid. 10)⁸⁷. Речь идет о самой малой длительности, получившей название «хронос протос» (χρόνος πρῶτος — «первичная длительность», «начальная длительность»). Ее размеры являются своеобразным регулятором темпа исполнения любого музыкального произведения: если она краткая, то темп убыстряется, а если она более продолжительная, то он замедляется.

⁸⁶ В обсуждаемом параграфе «Ритмических элементов» поэзия и музыка обозначены своими «рабочими» лексическими единицами: ἡ λέξις («слово») и τὸ μέλος («мелос»), а танец — как κίνησις σωματικῆ («телесное движение»).

⁸⁷ Этот фрагмент уже цитировался при обзоре утраченных трудов Аристоксена (см. гл. III, § 3). Но тематика данного раздела вынуждает вновь напомнить о его содержании.

Поэтому «хронос протос» должен был помочь осознать относительность категорий музыкального времени. Ведь если «хронос протос» может обладать различной протяженностью, то значит любая более крупная ритмическая единица, состоящая из «хроносов протосов», также является своеобразным «хамелеоном», а их комплекс влияет на темп исполнения.

Очевидно, создатель «Ритмических элементов» знал, что это качество «хроноса протоса» будет рассматриваться как самое главное, поскольку оно очевидно для всех. Поэтому он, как настоящий ученый, напоминает о более важной функции этой единицы ритмики. По его мнению, она существует «не [только] для того, чтобы определять скорости движения до бесконечного [их] увеличения, а для того, чтобы каким-то образом установить сочетающиеся длительности, с которыми соотносятся части того, что движется» (μη λαμβάνειν εἰς ἄλειρον ἐπίτασιν τὰς τῶν κινήσεων ταχύτεας, ἀλλ' ἵστασθαί που συναγομένους τοὺς χρόνους, ἐν οἷς τίθεται τὰ μέρη τῶν κινουμένων. — Ibid. 11). Иначе говоря, главная задача «хроноса протоса» состояла в том, чтобы служить единицей измерения всех длительностей, составляющих систему, и тем самым объединять ее элементы.

Если «хронос протос» действительно введен в науку Аристоксеном, а не заимствован им из более ранней работы, впоследствии утраченной, то это, безусловно, является главным его вкладом в осознание музыкального времени. Пока же мы можем только утверждать, что сообщение о «хроносе протосе» впервые дошло до нас в «Ритмических элементах».

Следующие параграфы трактата (§ 13–15) демонстрируют стремление Аристоксена выстроить теорию музыкальной ритмики по той же форме, в которой был систематизирован материал гармоник. Так, например, в § 13 происходят поиски гармонических прототипов для таких ритмических категорий как «ритмопея» и «ритм». Для первой категории находится аналогия:

Ἐπειδήπερ τοῦ μέλους χρῆσιν τινὰ τὴν μελοποιῖαν εὖρομεν οὖσαν, ἐπὶ τε τῆς ῥυθμικῆς πραγματείας τὴν ῥυθμοποιῖαν ὡσαύτως χρῆσιν τινὰ φαμεν εἶναι.

Мелопея представляет собой некое использование мелоса, точно так же мы говорим, что в учении о ритме ритмопея является неким использованием [ритма].

Однако если была найдена параллель с ритмопеей, то для «ритма» такая аналогия не обнаружена. А в § 14 и 15 проводятся такие же смысловые параллели между «составными» и «несоставными» длительностями в ритмике и «составными» и «несоставными» интервалами в гармонике.

Подобные методологические поиски вполне оправданы, поскольку ко времени Аристоксена теория гармоник уже достаточно основательно освоила важнейшие категории звуковысотного мышления, тогда как в области музыкальной ритмики был сделан только первый шаг. Поэтому вполне естественно, что организация гармоник стала образцом для изложения ритмических единиц.

В результате получается некий «двухмаршрутный» ход, происходивший при становлении теории музыкальной ритмики: первой опорой для нее стало учение о поэтической метрике, а впоследствии — структура теории гармоник. Но, как можно понять по тексту «Ритмических элементов», на этом «заимствования» фактически закончились. Лишь в § 21 осуществляется попытка провести параллель между пропорциями поэтических стоп и математическими выражениями интервалов. Все остальные сохранившиеся параграфы «Ритмических элементов» (§ 16–20 и § 22–36, то есть

20 из сохранившихся 36) содержат описание лишь положений поэтической метрики. Так, в пяти параграфах обсуждается столь важная ее единица, как «стопа». Однако подобно тому, как теоретики танца не смогли найти аналогии с единицей, равной «слову» в поэзии и «системе» в музыке (см. выше), так и теория музыкальной ритмики оказалась неспособной обнаружить в своей сфере категорию, подобную поэтической стопе. А ведь в музыкальной плоскости это то, что в современном музыкознании принято именовать «метром» ритмики — феноменом, выражающимся размерами такта. Очевидно, тот уровень развития представлений о музыкальной ритмике не дал возможности осмыслить это важное явление.

Конечно, категория «музыкального метра» весьма сложна для понимания, и поэтому не следует удивляться, что она оказалась неосознанной. Однако вызывает удивление, что и другая, значительно более простая для осмысления, сторона взаимоотношений между поэтической и музыкальной организацией ритмики осталась необнаруженной. Текст «Ритмических элементов» говорит о том, что наука стояла на пороге этого «открытия» (*Aristox. Elem. rhythm. 4*):

Ἦ γὰρ αὐτὴ λέξις εἰς χρόνους θεθεῖσα διαφέροντας ἀλλήλων λαμβάνει τινὰς διαφορὰς τοιαύτας, αἵ εἰσιν ἴσαι αὐταῖς ταῖς τοῦ ῥυθμοῦ φύσεως διαφοραῖς. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος κατὰ τοῦ μέλους καὶ εἴ τι ἄλλο πέφυκε ῥυθμίζεσθαι τῷ τοιοῦτῳ ῥυθμῷ ὅς ἐστιν ἐκ χρόνων συνεστηκώς.

Ведь одно и то же слово, размещенное по разным длительностям, приобретает отличающиеся друг от друга именно такие разновидности, которые соответствуют самим разновидностям природы ритма. Та же самая речь и о мелосе и о чем-то другом, возникшем, чтобы делаться ритмичным именно в том же самом ритме, который составлен из [определенных] длительностей.

Иначе говоря, автор этого фрагмента хорошо понимал, что одно и то же слово может быть представлено в различных ритмических формах, выраженных неодинаковыми длительностями. Поэтому он не мог не осознавать, что такая же ситуация может повториться не только с отдельным словом, но и с любым распеваемым текстом. Но в таких случаях подразумевались только стихотворные, которые по сложившейся традиции были организованы в строгом соответствии с каким-нибудь конкретным поэтическим метром. А это создавало в ортодоксальном сознании преграду на пути осмысления взаимодействия между музыкальными и поэтическими длительностями.

Вместе с тем трудно поверить, что не только во времена Аристоксена, но и вообще в античный исторический период не было ни одного случая, чтобы один и тот же текст был по-разному распет, то есть мелодизирован неодинаковым образом различными композиторами и исполнителями. История ни одной музыкальной цивилизации не в состоянии представить доказательства подобного рода, поскольку они противоречат природе музыкально-художественного творчества. Но почти все античные письменные свидетельства утверждают, что ритмическая структура поющего текста не только сохраняет свою первоначальную стихотворную структуру, но и распространяет ее на музыку, которая в таком случае целиком и полностью его перенимает. В распространении и принятии такого воззрения, очевидно, свою роковую роль сыграла оторванность теории от музыкальной практики и привер-

женность традиционным взглядам. А согласно им, если поэзия — ведущая в тройственном союзе искусств, то значит, при любом их объединении ее средства художественной выразительности влияют на все остальные. Поэтому сформировалось понимание музыкального ритма как буквального двойника поэтического, и такой подход сохранялся в течение всей Античности.

Однако, несмотря на такой всеобщий подход к данной проблеме, история сохранила мнение одного из авторитетных авторов, которое противоречило повсеместно принятой точке зрения. Хотя его текст дошел до нас с явным искажением, он свидетельствует о том, что и Античность в этом вопросе ничем не отличалась от других музыкальных цивилизаций. Речь идет об одном из сочинений писателя I века до н. э. Дионисия Галикарнасского⁸⁸, посвятившего некоторые фрагменты взаимодействию поэтической и музыкальной ритмики. В одном из разделов совершенно ясно высказывается вполне определенная мысль об изменении метрики поющей поэзии под влиянием музыкальных длительностей звуков, связанных с определенными ее слогами. Затем Дионисий Галикарнасский приводит пример такого распевавшегося отрывка из трагедии Еврипида «Орест» (строки 140–143) (*Dionys. Halicar. De comp. verb.* 11):

Ἡ δ' ὀργανικὴ τε καὶ ᾠδικὴ μοῦσα
διαστήμασι τε χρῆται πλείοσιν, οὐ τῷ
διὰ πέντε μόνον, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν
ἀρξαμένη, καὶ τὸ διὰ πέντε μελωδεῖ, καὶ
τὸ διὰ τεσσάρων, καὶ τὸ διάτονον, καὶ τὸ
ἡμιτόνιον, ὡς δέ τινες οἴονται, καὶ δίεσιν
αἰσθητῶς.

ὑποτάττειν ἀξιοῖ, καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέ-
ξεσιν, ὡς ἐξ ἄλλων τε πολλῶν δῆλον, καὶ
μάλιστα τῶν Εὐριπίδου μέλων, ἃ πεποίη-
κε. τὴν Ἠλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὁρέστη
πρὸς τὸν χορὸν·

Инструментальная и певческая музыка⁸⁹ пользуется многими интервалами, а не только квинтой⁹⁰. Начиная от октавы, она использует квинту, кварту, тон⁹¹ [и] полутон, а некоторые полагают, что и диесис⁹² [определяемый] посредством чувств⁹³.

Авторитеты [считают], что не мелодии подчиняются словам, [а наоборот], что очевидно из многих других [примеров], но лучше всего [это показать] на мелосах Еврипида, которые

⁸⁸ См. гл. II, § 3 «а».

⁸⁹ В данном случае μοῦσα — не имя одной из девяти муз, а музыкальное искусство, выражающееся в пении и игре на музыкальных инструментах.

⁹⁰ Согласно представлениям Дионисия Галикарнасского, выраженным в тексте предшествующего фрагмента (но не приводящимся здесь), в разговорной речи между звуками используется исключительно интервал квинты. Конечно, столь парадоксальное утверждение трудно ассоциировать с тем же автором, которому принадлежит цитирующийся здесь отрывок, описывающий подлинную ситуацию. Однако античные источники нередко представляют столь противоречивые сведения, и задача исследователей установить их разницу.

⁹¹ Конечно, τὸ διάτονον — весьма странное определение для интервала тона (ὁ τόνος), поскольку таким образом определяется «диатонический лад» (τὸ γένος διάτονον).

⁹² То есть четвертитоновый интервал.

⁹³ Возможно, по сведениям, имевшимся в распоряжении Дионисия Галикарнасского, такой интервал не мог быть представлен традиционными пропорциями. Но это заблуждение, поскольку пифагорейцы предоставляют достаточно много вариантов пропорциональных выражений четвертитоновых интервалов. См., например, данные, приводящиеся Клавдием Птолемеем (*Ptolem. Harm.* II 14): 28 : 27, 40 : 39, 32 : 31, 46 : 45. Анализ этих сведений см. в изд.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. С. 85–95.

Ἔσιγα, σίγα ... λευκὸν ἵχνος ἀρβύλης
τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε. —
ἀποπρόβατ' ἐκεῖς' ἀπόπραθι κοίτας'.

Ἐν γὰρ δὴ τούτοις τὸ Ἔσιγα, σίγα λευκὸν
ἐφ' ἑνὸς φθόγγου μελωδεῖται, καίτοι τῶν
τριῶν λέξεων ἐκάστη βαρείας τε τάσει
ἔχει καὶ ὀξείας.

Отсюда следует, что три слова лишаются своих традиционных различных ударений, и это одно из свидетельств влияния музыки на поющий текст. Кроме, того, как известно, перемены в «ударных» слогах и звуках влекут за собой трансформацию ритмики. Дальнейшая фраза Дионисия Галикарнасского свидетельствует о его понимании такой ситуации (Ibid.):

Ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν
αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὐξοῦσαι, ὥστε
πολλάκις εἰς τὰναντία μεταχωρεῖν οὐ
γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς
χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.

Все это весьма показательно. Хотя Дионисий Галикарнасский жил на несколько столетий позже Аристоксена, но вряд ли следует считать, что за этот промежуток времени ситуация изменилась. Однако даже такой выдающийся теоретик музыки, как Аристоксен, освободившийся от ряда бытовавших традиционных воззрений на ее звуковысотные аспекты и сделавший серьезный шаг в познании ритмики, введя в науку феномен «хроноса протоса», в данном вопросе остался на общепринятых позициях. Это говорит о трудностях, стоявших перед музыковедением при стремлении понять особенности «музыкального времени».

Как уже указывалось, в связи с тем, что аристоксеновские «Ритмические элементы» — самый ранний дошедший до нас источник по этой тематике, его можно считать первым сохранившимся опытом научного познания музыкального ритма, где в полной мере проявился уровень науки о музыке.

На протяжении длительного исторического периода считалось, что «Гармонические элементы» и отрывок из «Ритмических элементов» — единственные уцелевшие работы Аристоксена. Но в конце XIX века был обнаружен плохо сохранившийся папирусный фрагмент, в настоящее время известный под названием Papyrus Oxyrhynchus 9⁹⁸. В этом документе уцелело всего пять небольших колонок текста и после их публикации некоторые филологи и музыковеды стали утверждать, что они повторяют идеи, изложенные в «Ритмических элементах»⁹⁹. Но дальнейшие исследования

он создал⁹⁴. [Например] в «Оресте» поющая Электра [обращается] к хору⁹⁵:

«Тише, тише ... след белого башмака»⁹⁶
ставьте, не стучите, —
не ходите там, разрушая ложе».

[Фраза] из этих [слов] «Тише, тише, белого» поется на одном звуке, хотя каждое из трех слов имеет [свое] тяжелое и острое ударения.

Ритмика и музыка⁹⁷ меняют [все], так что [слоги] укорачиваются и удлиняются, а часто [все] меняется наоборот, ибо [музыкальные] длительности определяют не слоги, а слоги — длительностями.

⁹⁴ Автор этого греческого текста, как и все его современники, искренне верил, что все трагедиографы сами сочиняли музыку для своих трагедий.

⁹⁵ В присутствии спящего Ореста — героя аргосских сказаний.

⁹⁶ Очевидно, здесь «белый башмак» — синоним «беззвучной ходьбы».

⁹⁷ А в действительности — «музыкальная ритмика».

⁹⁸ Grenfell B. P., Hunt A. S. The Oxyrhynchus papyri. Part I. London 1898. P. 14–21.

⁹⁹ Jan K. Neue Sätze aus der Rhythmik des Aristoxenus // Berliner Philologische Wochenschrift 19. 1899. S. 475–479, 508–511; Adler G. Der neue Aristoxenus fund von Oxyrhynchos // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Bd. 1, 1899–1900. S. 333–340.

не дали убедительных подтверждений такому предположению. Во всяком случае, если даже эти отрывки каким-то образом и связаны с наследием Аристоксена, все равно содержащаяся в них информация о ритмике никак не затрагивает ее музыкальные аспекты. Правда, четвертая колонка папируса начинается словами «Та же самая речь и о пеане»¹⁰⁰ (Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τοῦ παιῶνος). Однако из-за предшествующей лакуны в 14 строк невозможно установить смысловую направленность упомянутой «речи». Поэтому и следующее предложение — «Ибо и он¹⁰¹ может состояться из пяти охватывающих [словов]» (Καὶ γὰρ οὗτος ἐκ πέντε περιεχόντων δύναται ξυγτίεσθαι) — остается неразгаданным.

Таким образом, Оксиринхский папирус не может служить источником для музыкального антиковедения.

§ 2

Математики второго столетия

Рассмотренные сочинения Аристоксена фактически являются единственными музыкально-теоретическими памятниками Античности, дошедшими до нас от классической эпохи в таком виде, что, несмотря на явные и неявные поздние вставки в текст, а также другие «редакторские перестройки», можно быть уверенным, что перед нами в основном авторский текст.

Согласно исследованиям историков и хронологическим представлениям, принятым в нынешней науке, от пятивекового периода античной цивилизации, начиная с постаристоксеновского времени (IV–III веков до н. э.) вплоть до II столетия, не уцелело ни одной другой авторской работы по теории музыки. Конечно, в таких случаях, чтобы продемонстрировать продолжающуюся работу в области музыкознания, принято упоминать сохранившиеся отрывки сочинений ученых указанного периода, дошедшие до нас в пересказах поздних писателей¹⁰². Сами же авторские описания не уцелели.

Как известно, после покорения Древней Эллады Римом в I веке до н. э. и ее вхождения в Римскую империю наука о музыке стала осваиваться многими учеными *Rex Romana*. Очевидно, тогда стали появляться первые музыковедческие опыты римлян, к сожалению, также не сохранившиеся. В нашем распоряжении есть сочинения, посвященные другим областям знаний, где встречаются отдельные «отклонения» от основной проблематики и касающиеся музыки.

Примером этого может служить пятая глава труда знаменитого древнеримского инженера и архитектора Марка Поллиона Витрувия (Vitruvius Marcus Pollio) «Десять книг об архитектуре» (*De architectura libri decem*). В нем для общего знакомства будущих архитекторов с акустикой зданий автор излагает основные параметры античной музыкальной системы, следуя в основном за Аристоксеном. Здесь же сообщаются некоторые сведения о физических характеристиках музыкального звука, а также сведения о водяном органе — «гидравлосе»¹⁰³. Все эти данные «разбросаны» по отдельным главам трех книг: V (3–5), IX (8) и X (8).

¹⁰⁰ О пеане см. гл. I, сноску 30.

¹⁰¹ Очевидно — *пеан*.

¹⁰² О них см. гл. VI, § 4.

¹⁰³ Об этом см.: *Thielscher P.* Die Stellung des Vitruvius in der Geschichte der abend-ländischen Musik // *Das Altertums*. Bd 3, 1957. S. 159–173; *Wille G.* *Musica Romana*. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam, 1967. S. 580–588.

Однако это «прикладное музыковедение» никак не может служить компенсацией пятивекового отсутствия полных специальных авторских работ по теории музыки. К сожалению, историческое музыкознание еще не ответило на вопрос о причинах этого пробела. Ведь подлинное научное историческое знание не может быть удовлетворено одним аргументом — «не сохранилось», либо когда то же самое «доказательство» подразумевается *ad silentium*. Должно быть обоснование этой многовековой утраты, поскольку история подвергает забвению те или иные памятники письменности не случайно. Но данная проблема даже не обсуждается. Поэтому будущим исследователям в области музыкального антиковедения нужно разобраться в соответствующих обстоятельствах.

В связи с этим позволю себе высказать одно из предположений, связанных с этой ситуацией. Во-первых, столь убедительно написанные «Гармонические элементы» Аристоксена могли затмить все остальные работы подобного содержания, написанные как его приверженцами, так и оппонентами¹⁰⁴. Это означает, что те, кто приобщался к наукам квадривиума, изучали основы теории музыки исключительно «по Аристоксену», прославившемуся как *musicus*. Такое положение должно было аннулировать интерес к другим работам той же тематики и способствовать прекращению их копирования. Во-вторых, как свидетельствуют сохранившиеся фрагменты о музыке из работ, обнаруженных в этот «мертвый» для гармоник период с IV века до н. э. до рубежа I–II веков н. э., абсолютное большинство их авторов были последователями пифагорейского направления, и поэтому они занимались не изучением гармоник, а фактически лишь пересказывали достижения пифагорейского учения об интервалах¹⁰⁵. Однако могли быть и другие причины этой пятивековой «дыры».

Во всяком случае, какими бы обстоятельствами она не была вызвана, наука в настоящее время обладает только опусами, созданными во II веке, то есть уже по прошествии этого безмолвного для гармоник периода. Речь идет о трудах знаменитого математика Никомаха Герасского, выдающегося астронома и математика Клавдия Птолемея, а также еще одного математика Теона Смирнского. Традиция работы математиков в области теории музыки обусловлена структурой квадривиального научного знания, в которое музыка входила наряду с другими науками. Но здесь само понятие «музыка» относилось не к искусству и художественному творчеству, а к своду научных наблюдений над акустикой и особенностями музыкального мышления, обнаруженными к тому времени и обсуждавшимися в теории музыки. Именно поэтому в истории музыкального антиковедения оказались не только многие математики древности, но также и философы.

а) Математик из Смирны

Самым ранним среди указанных трех авторов II века был, очевидно, Теон из Смирны. В большинстве рукописей его трактат представлен с таким названием: «Теона Смирнского, платоника, [трактат] “О пользе математики при чтении Платона”» (Θέωνος Σμυρνάϊου, πλατωνικοῦ «Τὼν κατὰ μαθηματικὴν χρησίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος ἀνάγνωσιν»). В своем сочинении автор стремился математически обосновать платоновские идеи, касающиеся

¹⁰⁴ О них см. гл. III, § 3.

¹⁰⁵ См. гл. VI, § 4.

самых различных сторон мироздания. А коль скоро фундаментом античной математики являлись достижения пифагорейцев, то труд Теона должен был укрепить некий «платоновско-пифагорейский» взгляд на мир. Как всегда, в таких случаях в обсуждениях определенное место отводилось звучащей части природы, а музыка рассматривалась как самый доступный способ ее познания. Поэтому довольно объемный раздел текста Теона Смирнского посвящен некоторым категориям теории музыки.

Историку музыки трудно судить, насколько успешно был реализован в этом сочинении основной «пифагорейско-платоновский» замысел. Однако его музыкально-теоретические фрагменты являются частью положений древней науки о музыке и, естественно, музыкальное антиковедение не может пройти мимо них.

Начиная раздел «О музыке» (Περὶ μουσικῆς), Теон Смирнский объявляет о главной задаче, стоящей перед ним: «Сейчас нужно говорить о двух гармониях: об одной — чувственно воспринимаемой на инструментах, и другой — умопостигаемой в числах» (vñv μὲν οὖν περὶ τῶν δεῦν ἄρμονιῶν λεκτέον, τῆς τ' αἰσθητῆς ἐν ὀργάνοις καὶ τῆς νοητῆς ἐν ἀριθμοῖς. — *Theon. Smyrn.* P. 47). Совершенно очевидно, что здесь термин «гармония» вновь употребляется в значении «музыка» и эта особенность проявляется фактически на протяжении всего раздела. При первом знакомстве с таким заявлением возникает мысль, что автор предполагает вести речь как об инструментальной музыке, так и в воплощении музыкально-теоретических категорий в математической форме («умопостигаемой в числах»). Однако весьма странно, что здесь ни словом не упоминается о самой популярной в Античности вокальной музыке. Это объясняется направленностью мышления математика, изучающего, в первую очередь, элементы музыки, выражающиеся математически. Как известно, нагляднее всего их можно продемонстрировать именно на музыкальных инструментах: либо посредством демонстрации взаимоотношений вибрирующих частей струн или с помощью сопоставления длины трубки духового инструмента и расстояниями между просверленными на ней отверстиями. В вокальной же музыке отсутствуют подобные возможности, поэтому ее упоминание здесь было излишним. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться лишь с одним из многих отрывков текста Теона Смирнского, в котором он рассказывает как «древние» (οἱ παλαιοί) обнаружили математические выражения интервалов (*Ibid.* P. 66):

ὁ δὲ τόνοϲ εὐρίσκετο ἐν ἐπογδοῶ λόγῳ ἐν τε δίσκων κατασκευαῖς καὶ ἀγγείων καὶ χορδῶν καὶ αὐλῶν καὶ ἐξαρτήσεων καὶ ἄλλων πλειόνων πλειόνων.

Тон¹⁰⁶ они получали в пропорции 9 : 8¹⁰⁷ при устройстве дисков, сосудов, струн, авлосов, при подвешиваниях [грузов к струнам] и многими другими [способами].

В источниках, отражавших раннепифагорейскую традицию, сообщаются различные предания об установлении пропорций интервалов, начиная от самой популярной «кузнечной легенды»¹⁰⁸ до еще более фантастических. Например, утверждалось, что сосуды, наполненные разным количеством

¹⁰⁶ То есть интервал тона.

¹⁰⁷ В греческом тексте эта пропорция обозначается как ἐπόγδοος («эпогдоос») — «содержащий целое и восьмую часть» — 9 : 8.

¹⁰⁸ О ней см. гл. VI, § 2.

жидкости, могут издавать неодинаковые звуки, составляющие интервалы. А в одной из схолий к сочинению Платона «Федон» (108d) сказано¹⁰⁹:

Ἴππασὸς γὰρ τις κατεσκεύασε χαλκοῦς τέτταρας δίσκους οὕτως ὥστε τὰς μὲν διαμέτρους αὐτῶν ἴσας ὑπάρχειν, τὸ δὲ τοῦ πρώτου δίσκου πάχος ἐπίτριτον μὲν εἶναι τοῦ δευτέρου ἡμιόλιον δὲ τοῦ τρίτου, διπλάσιον δὲ τοῦ τετάρτου κρουμένους δὲ τούτους ἐπιτελεῖν συμφωνίαν τινά. καὶ λέγεται Γλαῦκον ἰδόντα τοὺς ἐπὶ τῶν δίσκων φθόγγους πρώτον ἐγχειρῆσαι δι' αὐτῶν χειρουργεῖν, καὶ ἀπὸ ταύτης τῆς πραγματείας ἔτι καὶ νῦν λέγεσθαι τὴν καλουμένην Γλαύκου τέχνην.

Некий Гиппас изготовил 4 медных диска так, что их диаметры были равны, а толщина первого диска составляла 4 : 3 ко второму, 3 : 2 к третьему и 2 : 1 к четвертому. Ударенные же они издавали некую симфонию. И рассказывают, что Главк, заметив звучание дисков, первый попытался играть на них и благодаря этому занятию еще и ныне говорят о так называемом искусстве Главка.

Трудно сказать, связана ли эта легенда с известным пифагорейцем Гиппасом Метапонтийским¹¹⁰ (VI–V века до н. э.). Однако, вне сомнения, деятельность пифагорейцев в области учения об интервалах была главным стимулом при формировании такого сообщения.

В сочинении Теона Смирнского их «интервальная история» представлена несколько иначе, где явно присутствует попытка приблизить сюжеты многочисленных рассказов на эту тему к более «научному» изложению (*Theon. Smyrn.* P. 57):

Ἐξετάσας τοὺς λόγους διὰ τε τοῦ μήκους καὶ πάχους τῶν χορδῶν, ἔτι δὲ τῆς τάσεως γινομένης κατὰ τὴν στροφήν τῶν κολλάβων ἢ γνωριμώτερον κατὰ τὴν ἐξάρτησιν τῶν βαρῶν, ἐπὶ δὲ τῶν ἐμπνευστῶν καὶ διὰ τῆς εὐρύτητος τῶν κοιλιῶν ἢ διὰ τῆς ἐπιτάσεως καὶ ἀνέσεως τοῦ πνεύματος, ἢ δι' ὄγκων καὶ σταθμῶν οἶον δίσκων ἢ ἀγγείων.

[Пифагор сделал открытие] выстроив пропорции по длине и толщине струн, а также по [их] натяжению, возникающему от поворота колков, или — что более известно — по подвешиванию грузов [к струнам]. А для духовых инструментов [интервалы определялись] по ширине полостей, либо по усилению или ослаблению дыхания, либо по величинам и весу¹¹¹, например, дисков или сосудов.

Следовательно, несмотря на то, что Теон Смирнский упомянул «гармонию инструментов» (что подразумевало «музыку инструментов»), в его сочинении не нужно искать материал об инструментальном музицировании.

В начальном разделе части трактата, посвященной музыке, рассматриваются такие теоретические проблемы, как «Что такое музыкальный звук и что такое гармоническое звучание» (Τί φθόγγος, καὶ τί φωνὴ ἐναρμόνιος). Здесь слово «фтонг» (ὁ φθόγγος — «звук», «звучание») переведено как «музыкальный звук», поскольку этот термин в античном музыкознании понимался только в таком значении¹¹², тогда как семантика других слов,

¹⁰⁹ Цит. по изд.: *Bekkeri I.* In Platonem a se editum commentaria critica. Accedunt scholia. Tomus alter. Berolini, 1823. P. 381–382.

¹¹⁰ Метапонтий (Μεταπόντιον) — город на северо-западном побережье Тарентского залива.

¹¹¹ Стилистика русского языка заставила pluralis σταθμῶν представить в единственном числе.

¹¹² Поэтому в данной монографии ὁ φθόγγος всегда переводится как «музыкальный звук».

обозначающих звук (ἡ φωνή, ὁ ψόφος, ὁ ἦχος), могла варьироваться¹¹³. Это подтверждает и сам текст Теона Смирнского: «Поэтому фтонгом называется не всякое звучание и высотность не любого звука, а [только] гармоническая» (Διὰ τοῦτ' οὖν φθόγγος εἶναι λέγεται οὐ πᾶσα φωνή οὐδὲ πάσης φωνῆς τάσις, ἀλλ' ἡ ἐναρμόνιος. — Ibid. P. 48), то есть «музыкальная высотность», отличающаяся своими качествами от всех других.

Затем в трактате Теона кратко обсуждается серия музыкально-теоретических проблем, скорее всего рассчитанная на начинающих приобщаться к теории музыки. Причем, при изложении материала он нередко ссылается на других ученых и, в частности, на Трасилла¹¹⁴. Так, в разделе «Что такое интервал» (Τί ἐστι διάστημα) можно прочесть (Ibid. P. 48):

Διάστημα δέ φησιν εἶναι φθόγγων τὴν πρὸς ἀλλήλους ποιὰν σχέσιν, οἷον διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν,

Интервал же, [как] говорит [Трасилла], — это некое соотношение фтонгов между собой, например кварта, квинта, октава.

σύστημα δὲ διαστημάτων ποιὰν περιοχὴν, οἷον τετράχορδον, πεντάχορδον, ὀκτάχορδον.

Система же — некая совокупность интервалов, например тетрахорд, пентакхорд, октахорд.

В разделе «Что такое гармония и о различии музыкальных звуков» (Τί ἐστὶν ἁρμονία καὶ περὶ διαφορᾶς φθόγγων) сказано (Ibid.):

Ἄρμονία δέ ἐστι συστημάτων σύνταξις, οἷον Λύδιος, Φρύγιος, Δωρίου.

Гармония же — сочетание систем, например лидийской, фригийской, дорийской.

καὶ τῶν φθόγγων οἱ μὲν ὄξεις, οἱ δὲ βαρεῖς, οἱ δὲ μέσοι· ὄξεις μὲν οἱ τῶν νητῶν, βαρεῖς δὲ οἱ τῶν ὑπατῶν, μέσοι δὲ οἱ τῶν μεταξῦ.

Среди звуков одни высокие, другие — низкие, а третьи — средние. Высокие — те, которые принадлежат нэтам, низкие — гипатам, а средние — между ними.

Далее в нескольких разделах Теон Смирнский обсуждает вопросы, связанные с интерваликой: «Об интервалах» (Περὶ διαστημάτων), «О гармонии и симфонии» (Περὶ ἁρμονίας καὶ συμφωνίας), «О тоне» (Περὶ τόνου), «О полутоне» (Περὶ ἡμιτονίου).

Последующий ряд параграфов освещает интервальную структуру различных ладовых форм: «Что такое диатонический мелос мелодии» (Τί τὸ διάτονον μέλος τῆς μελωδίας), «Что такое хроматический <мелос мелодии>» (Τί τὸ χρωματικόν <μέλος τῆς μελωδίας>¹¹⁵) и «Что такое энгармонический <мелос мелодии>» (Τί ἐστὶ ἐναρμόνιον <μέλος τῆς μελωδίας>).

Но, конечно, основное внимание автора сосредоточено на древней пифагорейской идее «гармонии сфер», методах работы с каноном и вообще на интервалах, поскольку в этом вопросе музыковедению без математики невозможно было обойтись. В разделе «Что такое диесис» (Τί ἐστὶ δίεσις)

¹¹³ Хотя первый из них, как правило, обозначал человеческий голос, поющий и горящий. У Гесихия записано: «фонэ — [прежде всего голос] человека» (φωνή ἡ τοῦ ἀνθρώπου). Реже он мог соотноситься со звучанием музыкальных инструментов. Остальные же два термина почти никогда не связывались с музыкальными аспектами звучания.

¹¹⁴ О нем см. гл. VI, § 4 «г».

¹¹⁵ Это уточнение, как и в названии следующего параграфа, добавлено мной — по аналогии с предшествующим заглавием.

объясняются значения этого термина, подразумевавшего нередко неординарные интервальные величины (*Theon. Smyrn. P. 55*):

Δίεσιν δὲ καλοῦσιν ἐλαχίστην οἱ περὶ Ἀριστόξενον τὸ τεταρτημόριον τοῦ τόνου, ἡμισυ δὲ ἡμιτονίου, ὡς ἐλάχιστον μελωδητὸν διάστημα, τῶν Πυθαγορείων διέσιν καλοῦντων τὸ νῦν λεγόμενον ἡμιτόνιον.

Диесисом последователи Аристоксена называют наименьшую четвертую часть тона, [то есть] половину полутона — в качестве наименьшего мелодического интервала, тогда как пифагорейцы диесисом именуют то, что ныне называется полутоном.

Название параграфа «Что такое тон» (Τί ἐστὶ φθόγγος) само говорит о своем содержании. (*Ibid. P. 66*):

Ἀμέλει τὸν τόνον οὕτως ὀρίζονται· τὸ ἀπὸ τοῦ διὰ πέντε ἐπὶ τὸ διὰ τεσσάρων διάστημα. εὐρίσκεται δὲ ἐκ τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ διὰ πέντε τὸ διὰ πασῶν· σύγκειται γὰρ ἐκ τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ διὰ πέντε.

Несомненно тон определяется так: интервал от квинты до кварты. А из кварты и квинты получается октава, ибо она образуется из кварты и квинты.

οἱ δὲ παλαιοὶ πρῶτον διάστημα τῆς φωνῆς ἔλαβον τὸν τόνον, ἡμιτόνιον δὲ καὶ διέσιν οὐχ ἠγοῦντο.

Древние использовали тон в качестве начального интервала звучания, а полутон и диесис не считали [такowymi].

Последнее предложение свидетельствует о существовавшей точке зрения, согласно которой такие ладообразования, как хроматика и энгармония, включающие в себя полутоновые и четвертитоновые интервалы, вошли в музыкальную жизнь после диатоники.

Параграф трактата Теона Смирнского, озаглавленный «Что такое лимма» (Τί ἐστὶ λείμμα), очевидно должен был содержать объяснение двух аспектов проблемы. Во-первых, причин появления именно такого названия интервала, которое подразумевает «остаток» (τὸ λείμμα). Во-вторых, скорее всего, предполагалось показать, что по своей величине «лимма» не точная половина тона, а меньшее образование. Итогом объяснения этой проблемы стали следующие слова (*Ibid. P. 70*):

Τὸ δὲ λεγόμενον λείμμα εἴ τις ἐρωτῶν τίνοσ ἐστὶ λείμμα, δεῖ εἰδέναι ὅτι ἐστὶ τοῦ διὰ τεσσάρων· τῷ γὰρ διὰ τεσσάρων λείπει πρὸς τὸ γενέσθαι δύο ἡμισυ τόνων τελείων.

Если бы кто-то спросил о так называемой лимме: почему она «остаток», то необходимо знать, что она [остаток] кварты, ибо получается, что в кварте от двух полных тонов остается половина [тона].

Конечно, это не точное заключение, поскольку в таких случаях всегда подразумевалась, что получающийся «остаток» меньше, чем точная половина тона. Более вразумительно данное положение античного музыковедения Теон Смирнский пояснил в другом параграфе, озаглавленном «О полутоне» (Περὶ ἡμιτονίου. — P. 53):

Τὸ μέντοι ἡμιτόνιον οὐχ ὡς ἡμισυ τόνου λέγεται, ὡσπερ Ἀριστόξενος ἠγεῖται, καθὼ καὶ τὸ ἡμιπῆχιον ἡμισυ πῆχεωσ, ἀλλ' ὡς ἔλαττον τοῦ τόνου μελωδητὸν διάστημα· καθὰ καὶ τὸ ἡμιφωνον γράμμα

Полутон называется [так] не потому, что он [действительно] половина тона, как считает Аристоксен (подобно тому как «полупехий» — это половина «пехия»¹¹⁶),

¹¹⁶ «Пехий» (ὁ πῆχυς — «локоть») — мера длины, содержащая 24 дактиля (ὁ δάκτυλος — «дактиль» составлял 19,3 мм.), т. е. около 46 см.

οὐχ ὡς ἡμῖσιν φωνῆς καλοῦμεν, ἀλλ' ὡς μὴ αὐτοελή καθ' αὐτό φωνήν.

а в качестве мелодического интервала, меньшего, чем тон, подобно тому, как полугласную букву мы называем не как «полугласную», а как гласную, не полную саму по себе

Несмотря на все «изгибы» этого изложения, мысль автора вполне понятна.

Раздел «О том, что тон не делится пополам» (Ἵτι ὁ τόνος δίχα οὐ τέμνεται) призван обсудить одну из проблем пифагорейской математики — отсутствие метода деления пропорции тона на две равные части. Такая позиция Теона Смирнского свидетельствует о том, что спустя много столетий после Аристоксена его метод деления тона¹¹⁷ оставался неприемлемым для приверженцев пифагореизма.

Что же касается способов, которыми Теон Смирнский анализировал интервалу, то они не выходили за рамки издавна принятых в пифагорейской школе. Вот один образец пропорционального выражения малого полутона — «лиммы» (по современной терминологии «диатонического полутона»), как пропорции 256 : 243. Она представлена полностью зависящей от математической формы тона 9 : 8, определявшегося термином «эпогдоос»¹¹⁸ (Ibid. P. 67 — 68):

Λαμβάνομεν οὖν τὸν πυθμῆνα τὸν ἐπόγδοον τὸν ἦ καὶ θ', καὶ τὰ ἦ ἐφ' ἑαυτά, εὐρίσκομεν ξδ', εἶτα τὰ ἦ ἐπὶ τὰ θ', καὶ γίνεται οβ', εἶτα τὰ θ' ἐφ' ἑαυτά, καὶ γίνεται πα' ἦ θ' ξδ' οβ' πα' εἶτα πάλιν τούτων ἕκαστον ληφθήτω τρίς, καὶ ἔσται τὰ μὲν ξδ'· τρίς ρϑβ', τὰ δὲ οβ'· τρίς σις', τὰ δὲ πα'· τρίς σμγ'· ἦ θ' ξδ' οβ' πα' ρϑβ' σις' σμγ'· εἶτα προστίθεμεν τοῖς σμγ' ἀπὸ τῶν ρϑβ' ἐπίτριτον τὸν σνς'· ὥστε εἶναι τὴν ἕκθεσιν τοιαύτην· ἐπόγδοος πυθμὴν θ' ἦ, δεῦτεροι ξδ' οβ' πα', τρίτοι ἐπόγδοοι ἀλλήλων δύο ρϑβ' σις' σμγ'.

Итак, мы берем в качестве основания эпогдоос 8 и 9. И [умножив] 8 на себя, мы получаем 64, затем 8 [умножаем] на 9, и получается 72. Потом, [после умножения] 9 на себя, получается 81. [В результате возникает ряд]: 8, 9, 64, 72, 81. Затем снова пусть каждое из этих чисел будет умножено на 3, тогда окажется, что трижды 64 [составляет] 192, трижды 72—216, трижды 81—243. [Значит, мы получаем новый ряд чисел]: 8, 9, 64, 72, 81, 192, 216, 243. Затем мы согласуем с 243 эпитрит¹¹⁹ от 192, [составляющий] 256, так чтобы получилась такая последовательность: эпогдоос — [это] основание 9 : 8; вторые [эпогдоосы] — 64, 72, 81¹²⁰; третьи эпогдоосы (по два [числа по отношению] друг к другу) — 192, 216, 243¹²¹.

Математическая методика, не имеющая никакого отношения к музыке, здесь вполне понятна и комментарии излишни.

Конечно, это не означает, что за пять столетий, начиная от «официальной» даты прекращения деятельности пифагорейского сообщества (IV век

¹¹⁷ Об аристоксеновском делении тона см. гл. III, § 3.

¹¹⁸ О термин «эпогдоос» (ἐπόγδοος) см. сноску 107.

¹¹⁹ «Эпитрит» (ἐπίτριτος — «превышающий на треть») — пропорциональное выражение интервала квинты — 4 : 3.

¹²⁰ То есть 72 : 64 = 9 : 8, 81 : 72 = 9 : 8.

¹²¹ Подразумеваются пропорции 216 : 192 = 9 : 8, 243 : 216 = 9 : 8.

до н. э.), и до II века, воззрения последователей Пифагора или какой-то их части не претерпели никаких изменений. Они затронули и Теона Смирнского, который, вопреки утверждениям ранних пифагорейцев, признавал ундециму симфонным интервалом. Причем без ссылки на Аристоксена он повторяет его аргумент¹²². После перечисления симфоний (кварты, квинты и октавы), обнаруженных еще якобы в эпоху Пифагора, он пишет (*Ibid.* P. 52):

Προσανήρηνται δὲ ταύταις ἕτεραι
πλείους. τῆ γὰρ διὰ πασῶν πάσης ἄλλης
προστιθεμένης, καὶ ἐλάττονος καὶ μεί-
ζονος καὶ ἴσης, ἐξ ἀμφοῖν ἑτέρα γίνεται
συμφωνία, οἷον ἢ τε διὰ πασῶν καὶ διὰ
τεσσάρων, καὶ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε,
καὶ δις διὰ πασῶν.

[Впоследствии] в добавление к этим были обнаружены и многие другие [симфонии]. Ведь когда всякая другая [симфония] (меньшая, большая или равная) добавляется к октаве, то из обоих получается другая [новая] симфония, например ундецима, дуодецима и двойная октава.

Очевидно, это единственное место в сочинении Теона Смирнского, в котором присутствует отступление от пифагорейских канонов, а во всем остальном он следует их заветам. Поэтому вряд ли материал, содержащийся в его сочинении, способен дать информацию об античном музыкальном мышлении и художественном творчестве. Он может лишь помочь понять, как долго наука о музыке оперировала математическими формами выражения интервалики, что задерживало процесс познания ее музыкальных особенностей. Этот же трактат свидетельствует о том, с какими трудностями музыкальное знание освобождалось от чуждых ей методов анализа.

Кроме того, Теон Смирнский сохранил для потомства сведения о музыкально-теоретических воззрениях Архита Тарентского и Адраста Афродисийского, Трасилла и Эратосфена, Ласа Гермиеонского и Гиппаса Метапонтийского¹²³.

Можно ли утверждать или предполагать, что текст трактата Теона Смирнского за многие столетия рукописной жизни не подвергался каким-либо неавторским изменениям? Такой вопрос необходимо адресовать, в первую очередь, историкам математики. Обсуждая же судьбу музыкальных разделов его сочинения, следует обратить внимание, что нередко они копировались и распространялись в виде автономных сочинений, без математико-астрономического «обрамления». Более того, сохранились манускрипты, содержащие различные части музыкально-теоретического текста с неодинаковыми названиями. Так, в рукописи, датированной 1040 годом, — *Codex Heidelbergensis Palatinus gr. 281 (fol. 174–179v)* — изложен фрагмент из трактата Теона Смирнского под заглавием «Деление музыкального канона» (*Μουσικῶδ κανόνος κατατομή*)¹²⁴. А в рукописи, датирующейся XII–XIII веками — *Codex Vaticanus gr. 2338 (fol. 9–10)* — выписан раздел, названный «Собрание [правил] и обзор всей музыки платоника Теона» (*Θέωνος Πλατωνικῶδ συγκεφαλαίωσις καὶ σύνοψις τῆς ὅλης μουσικῆς*)¹²⁵. Памятников такого типа достаточно много (почти 60¹²⁶), и они свидетельствуют

¹²² См. § 1 «Г» данной главы.

¹²³ О них см. гл. VI, § 3–4.

¹²⁴ См.: *Mathiesen Th.* Op cit. № 14.

¹²⁵ *Ibid.* № 234.

¹²⁶ Эти сведения установлены на основании данных издания Томаса Матизена.

о том, что сочинение и его разделы использовались по самым различным поводам и могли попадать в руки «редакторов», искренне стремившихся «улучшить» текст ради большего соответствия научно-методическим положениям их времени. Поэтому при работе с ним нужно быть максимально внимательным.

Так, например, в «музыкальных фрагментах» Теона появляется новый метод классификации интервалики, отличавшийся от пифагорейского. А его «презентация» в работе очевидного приверженца пифагорейских традиций выглядит если не странной, то явно не соответствующей традиционному подходу. Ведь со времен пифагорейцев все интервальное разнообразие теоретически фиксировалось только в двух разновидностях — «симфоний» и «диафоний». Судя по всему, так продолжалось весьма длительное время, потому что пять столетий спустя после Аристоксена Никомах подтверждает аналогичное подразделение: «среди систем некоторые симфонные, а некоторые — диафонные» (τῶν δὲ συστημάτων ἐστὶ τινα σύμφωνα, τινὰ δὲ καὶ διάφωνα. — *Nicom. Enchir.* 12).

Однако рано или поздно должно было стать очевидным, что подобная дифференциация на две разновидности не отражает многоликость различных звуковых «контактов», и в сочинении Теона из Смирны представлена не попытка, а достаточно цельная новая концепция (*Theon. Smyrn.* P. 48–49):

Τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μὲν σύμφωνα, τὰ δὲ διάφωνα. σύμφωνα μὲν τὰ τε κατ' ἀντίφωνον, οἷον ἐστὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δις διὰ πασῶν, καὶ τὰ <κατὰ> παράφωνον, οἷον τὸ διὰ πέντε, τὸ διὰ τεσσάρων. <διάφωνα>¹²⁷ δὲ κατὰ συνέχειαν οἷον τόνοσ, δίεσις. τὰ τε γὰρ κατ' ἀντίφωνον σύμφωνά ἐστιν, ἐπειδὴν τὸ ἀντικείμενον τῇ ὀξύτητι βάρουσ συμφωνῆ, τὰ τε κατὰ παράφωνόν ἐστὶ σύμφωνα, ἐπειδὴν μήτε ὁμότονον φθέγγηται φθόγγος φθόγγω μήτε διάφωνον, ἀλλὰ παρά τι γνῶριμον διάστημα ὁμοιον. διάφωνοι δ' εἰσὶ καὶ οὐ σύμφωνοι φθόγγοι, ὧν ἐστὶ τὸ διάστημα τόνου ἢ διέσεως· ὁ γὰρ τόνος καὶ ἡ δίεσις ἀρχὴ μὲν συμφωνίας, οὐπω δὲ συμφωνία.

Среди интервалов одни симфонные, другие — диафонные. Симфонные — [согласующиеся] «по антифонии»¹²⁸, например октава и двойная октава, а [согласующиеся] «по парафонии» — как квинта [и] кварта. <Диафонные> же — [согласующиеся] «по последовательности», например тон [и] диесис. [Интервалы, соотносящиеся] «по-антифонии» являются симфонными, когда низина, противостоящая высоте, звучит симфонно, [согласующиеся же] «по-парафонии» являются симфонными, когда звучит музыкальный звук не однотоновый с [другим] звуком, ни диафонный, а на расстоянии какого-то известного подобного интервала. Диафонными же являются не симфонные звуки. Среди них — интервал тона или диесиса. Ведь тон и диесис основа симфонии, но еще не симфония.

Чтобы освоить содержание описанной здесь классификации интервалов, необходимо прежде всего вникнуть в семантику специальных обозначений. Первое из них — «по антифонии» (κατ' ἀντίφωνον), где приставка ἀντι («анти») указывает некую «ответность» и «подобие». Следовательно, поня-

¹²⁷ Исправление мое, поскольку в тексте явная ошибка — σύμφωνα, не замеченная издателями текста Теона Смирнского.

¹²⁸ Об этом термине см. гл. IV, § 3 «и».

тие «по антифонии» предполагает такое «подобие» звуков, которое подразумевает некую «ответность» одного звука на звучание другого. Совершенно очевидно, что определение таких звуковых контактов заимствовано из опыта музыкантов-инструменталистов, когда звук, полученный от «бряцания» одной струны вызывал «эхо» другой, не затронутой рукой исполнителя, но издававшей «в ответ» приглушенный октавный звук. В результате интервалы октавы и двойной октавы определялись как созвучные «по антифонии».

Второе обозначение — «по парафонии» (κατὰ παράφωνον) содержит приставку *παρά* («пара»), способную указывать как на положительные стороны — «последовательность звучания», «согласованность звучания», так и негативные — «отклонение от звучания». По свидетельству позднеантичных источников, в данном случае «парафония» подразумевает некое «отступление от звучания» самой прекрасной симфонии — октавы, но в то же время указывает на «близость» звуков, составляющих кварту и квинту, что не позволяет им выйти из группы симфоний. Значит, регистрация «по парафонии» предполагает некую «акустическую» близость звуков, составляющих кварту и квинту, но не столь тесную, как в «главной» симфонии — в октаве.

И, наконец, ясное и не требующее объяснения третье определение, приведенное в процитированном фрагменте Теона Смирнского, «по-последовательности» (κατὰ συνέχειαν), указывает на поступенную очередность звуков музыкальной системы. Именно поэтому к такого рода мелодическим образованиям отнесены звуки, образующие интервалы тона и четвертитонового диесиса.

Анализ описанного теоретического подхода к классификации интервалки показывает, как непросто было сделать шаг вперед и отойти от старого математического подразделения на симфонии и диафонии. В самом деле, представленные новые варианты получились, прежде всего, в результате деления на две группы ранее единого объединения «симфоний», куда входили кварта, квинта и октава. В одной из них, названной «антифоной», остались октава и добавленная двойная октава. Такое «дополнение» полностью отвечало развитию античной музыкальной системы, которая от гептахордного и октахордного вариантов разрослась до двухоктавного, что потребовало включения представляющего ее интервала в теоретическую орбиту. Причем, нетрудно заметить, что главный принцип характеристики этой группы — перцепционно-слуховой, так как звуки, образующие такие интервалы, оценивались слухом (а не по типу пропорции) как «подобные» друг другу и издающие «ответное звучание».

Не исключено, что для всех этих перемен в теории могли сыграть свою роль изменения в музыкальной практике, выразившиеся в активном отходе от одноголосия. Это обстоятельство должно было повлиять на новый подход к теоретической дифференциации интервалов, не ограничивающейся традиционным делением на симфонии и диафонии. Первые из них были разделены на два типа двухголосных образований — «антифонии» и «парафонии», а вторые стали трактоваться как интервалы, звуки которых способны только мелодически взаимодействовать с друг с другом «по-последовательности» (κατὰ συνέχειαν), не объединяясь для одновременного звучания. Значит, процессы эволюции, происходившие в художественном творчестве, затронули даже такую не допускавшую никаких нововведений традиционную сферу науки, как пифагорейская теория музыки, представителем которой был Теон Смирнский.

Это первый вывод, который можно сделать после анализа приведенного сообщения.

Однако нельзя не обратить внимания, что новая дифференциация интервалов отсутствует в трактатах не только современников Теона Смирнского — Никомаха и Птолемея, но и в сочинении Порфирия, жившего столетием позже¹²⁹. В их трудах невозможно обнаружить такой характеристики, как *παράφωνος*. Более того, даже в сочинении Боэция, «завершающего» античную эпоху, подобная классификация симфонных интервалов также отсутствует. Безусловно, он по особому относится к октаве, указывая, что «среди всех [остальных] октавная симфония по праву выделяется [как] первая» (*primam esse omnium diapason consonantiam meritoque excellere. — Boet. De instit. mus. II 18*). Боэций также свидетельствует, что и «по Никомаху, октава сохраняет главенство среди симфоний» (*secundum Nicomachum diapason consonantiarum principium teneat. — Ibid. II 20*). Он знает, что «симфония октавы, та, которая наилучшая среди всех» (*diapason consonantia, quae cunctarum optima est. — Ibid. II 21*). Но в его тексте не упоминается категория, которую можно было бы рассматривать как «парафонию». Да это и естественно, поскольку в его трактате любые описания интервалов связаны в основном только с их математическими выражениями. А для выявления разницы между «антифоном» и «парафонией» необходимо активное участие слуха.

Вообще следует отметить, что даже в позднеантичном весьма авторитетном сочинении Аристиды Квинтилиана нет подразделения симфоний на «антифонии» и «парафонии». То же самое необходимо сказать и о другом позднеантичном трактате, авторы которого известны как «Анонимы Беллерманна».

Вместе с тем было бы неверно утверждать, что подобная классификация в античных источниках вообще отсутствует. Кроме Теона Смирнского она упоминается в опусе Гауденция. Но текст, в котором она излагается, по своему содержанию не имеет ничего общего с той концепцией, которая изложена у Теона Смирнского (*Gaud. Isag. 8*):

Παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παραπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃ καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσῃ.

Парафонные же — [некие] срединные, [интервалы, находящиеся между] симфонией и диафонией, но при бряцании проявляющие [себя] симфониями, как обнаруживается [при интервалах] из трех тонов — от паргипаты [тетрахорда] средних до парамесы, или из двух тонов — [как] от диатонического [лиханоса тетрахорда] средних до парамесы.

Следовательно, здесь вообще в качестве «парафоний» подразумеваются не симфонии кварта и квинта, а совершенно иные интервальные образования, состоящие из трех или двух тонов. Это противоречит тому, что сказано у Теона Смирнского. То же самое несоответствие можно найти и еще в одном сочинении, созданном также на закате Античности (*Bacch. Isag. rog. 61*):

Παραφωνία δὲ τί ἐστίν; — Ὅταν δύο φθόγγων ἀνομοίων τυπτομένων οὐδὲν τι μᾶλλον τοῦ βαρυτέρου φθόγγου ἢ τοῦ ὀξυτέρου τὸ μέλος ὑπάρχη.

Что такое парафония? — Когда из двух различных издаваемых звуков не превалирует звучание ни более низкого звука, ни более высокого.

¹²⁹ Все упоминаемые здесь памятники музыкознания будут подробно представлены в следующих разделах монографии.

Причем, эти слова можно понимать по-разному: как «превалирование» (ἡ ὑπεροχή) одного звука интервала над другим при слуховом восприятии и когда один звук интервала выше другого. Но в обоих случаях это никак не напоминает сказанное о парафонии у Теона Смирнского.

Однако в трактате, созданном уже на закате Византийской империи, в сочинении Мануила Вриенния «Гармоника», одна из глав второй книги называется: «Об антифонных, парафонных, симфонных, диафонных, мелодических и немелодических интервалах» (Περὶ ἀντιφώνων καὶ παραφώνων καὶ συμφώνων καὶ διαφώνων καὶ ἐμμελῶν καὶ ἐκμελῶν διαστημάτων. — *Man. Bryen. Hagm. II 2*). Здесь подробно и обстоятельно изложена концепция, которая кратко передана у Теона Смирнского.

Все приведенные данные можно трактовать в двух версиях. Согласно одной из них в самом конце античной эпохи, после свершившегося в музыкальной практике отхода от одноголосия, началось постепенное формирование нового подхода к различным интервалам. Его целью были не только дифференциация симфоний на антифонии и парафонии, но и классификация прежних диафоний в качестве мелодических звуков, не способных объединяться в двухголосные созвучные пары.

Согласно другой версии это были поздневизантийские внедрения в памятники античного музыкознания, не всегда удачно осуществленные, как это было в случае с процитированными фрагментами из двух сочинений (см. выше *Gaud. Isag. 8* и *Vacch. Isag. rog. 61*).

Не является ли эта новая интервальная концепция в опусе Теона Смирнского — поздней вставкой? Дальнейшие исследования в этой области должны дать ответ на этот вопрос.

б) Математик из Герасы

В том же II столетии работал другой математик — Никомах Герасский (Νικόμαχος ὁ Γερασσηνός)¹³⁰, создавший трактат «Руководство по гармонике» (Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον). Его полное название гласит: «Пифагорейца Никомаха из Герасы «Руководство по гармонике», экспромтом продиктованное в согласии с древней традицией» (Νικόμαχου Γερασσηνοῦ Πυθαγορείου Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον ὑπαγορευθὲν ἐξ ὑπολόγου κατὰ τὸ παλαιόν). В некоторых рукописях содержится только первая книга сочинения, а в абсолютном большинстве — добавляется еще и вторая. Содержание и форма подачи материала в обеих книгах радикально отличаются. Если в первой систематизировано излагаются основные «части» гармоник, то вторая представляет собой набор хаотично разрозненных фрагментов, зачастую не связанных друг с другом. Не исключено, что «вторая книга» является собранием выдержек из большого сочинения по гармонике, которое Никомах предполагал написать. Об этом говорится в начальной главе первой книги, обращаясь к той, для кого было написано «Руководство по гармонике» (*Nicom. Enchir. 1*):

Θεῶν δὲ ἐπιτρεπόντων ἀντίκα μάλα
σχολῆς λαβόμενος καὶ τῆς ὁδοιπορίας
ἀνάλαυσιν σχῶν συντάξω τέ σοι μείζονα
καὶ ἀκριβεστέραν εἰσαγωγήν.

Когда же боги предоставят [мне возможность] для досуга, то, получив [его] и имея передышку от путешествия, я несомненно напишу для тебя

¹³⁰ Гераса — город, расположенный в Палестине, приблизительно в 60 км к юго-востоку от знаменитого Тивериадского озера (современный Jerash). В связи с тем, что я повял трактату Никомаха «Руководство по гармонике» отдельное исследование (см.: *Герцман Е. В.* Никомах из Герасы), здесь рассматриваются лишь самые главные аспекты содержания этого памятника.

более развернутое и более совершенное «Введение [в гармонику]».

Но если даже этот труд был создан, то он не сохранился. Оставшийся же от него арсенал обособленных отрывков сведен в одну рукопись уже не Никомахом а, очевидно, много времени спустя после его эпохи.

Во всяком случае все говорит о том, что представленные в рукописях первая и вторая книги являются совершенно различными памятниками музыкознания и поэтому должны анализироваться автономно. Поэтому в настоящем разделе дан обзор первой книги, где авторство Никомаха не вызывает никаких сомнений. Вторая же книга будет рассмотрена в данной монографии отдельно¹³¹.

* * *

*

Самый ранний сохранившийся рукописный текст «Руководства по гармонике» дошел до нас в той части рукописи *Codex Marcianus gr. app. cl. IV/3 (coll. 1347)*, которая датируется палеографами XIII–XIV веками¹³².

Для краткого описания содержания этого трактата целесообразно привести оглавление, включающее в себя названия всех двенадцати глав, поскольку оно способно дать представление о его тематических аспектах. Вполне возможно, что сам Никомах не имел отношения к этому оглавлению, но в сохранившихся рукописях оно уже присутствует и достаточно точно отражает суть каждой главы. Скорее всего, этот перечень появился в процессе одиннадцативековой рукописной жизни сочинения и стал результатом использования текста в учебной практике. При дальнейшем же изложении материала будут анализироваться самые разнообразные аспекты античного музыкознания, освещенные в различных источниках и в том числе в трактате Никомаха. Сейчас же, при общем знакомстве с этим памятником, указанное оглавление — начальная ступень информации для познания содержания «Руководства по гармонике».

Глава I

Ὅτι τὸ βιβλίον ἐγχειρίδιον ἐστὶν ὀλόμνημα τῆς ἀρμονικῆς στοιχειώσεως. О том, что книга «Руководство» является кратким наброском по элементарной гармонике.

Никомах, создавший данное сочинение для какой-то дамы, предупреждает, что пока он представляет в ее распоряжение лишь небольшой трактат, кратко описывающий «правила» гармоник.

Глава II

Περὶ τῶν δύο τῆς φωνῆς εἰδῶν, τοῦ τε διαστηματικοῦ καὶ τοῦ συνεχοῦς, καὶ τῶν τόπων αὐτῶν. О двух разновидностях голоса — интервальном и слитном — и их диапозоне.

Здесь подробно анализируется концепция античного музыкознания о разнице музыкального и немusical звуков: первый был частью «интервального движения» (ἡ διαστηματικὴ κίνησις), а второй — «слитного движения» (ἡ συνεχῆς κίνησις), при котором точная высота каждого звука не

¹³¹ См. гл. V, § 4.

¹³² См. *Mathiesen Th. Op. cit.* № 270.

определяется. Это фактически та же теория, которая была изложена в трактате Аристоксена¹³³, и представленная как сформированная самим автором «Гармонических элементов». Но согласно Никомаху такой подход к данной проблеме выработался в среде пифагорейцев (*Nicom. Enchir.* 2):

Τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς οἱ ἀπὸ τοῦ Πυθαγορικοῦ διδασκαλείου δύο ἔφασκον ὡς ἐνὸς γένους εἶδη ὑπάρχειν· καὶ τὸ μὲν συνεχῆς ἰδίως ὠνόμαζον, τὸ δὲ διαστηματικόν.

Последователи пифагорейского учения говорили о человеческом голосе, что существует два [его] вида одного рода: один, в частности, они называли «слитным», а другой — «интервальным».

Поскольку такая классификация с активным участием слуха противоречит методическим принципам пифагорейцев, есть все основания считать приоритетным авторство Аристоксена. Но Никомах как истинный неопифагореец все лучшее в теории музыки рассматривал как достижения пифагорейской школы.

Глава III

᾽Οτι ἡ πρώτη ἐν αἰσθητοῖς μουσικῇ περὶ τοὺς πλάνητας θεωρεῖται κατὰ μίμησιν δ' ἐκεῖνης ἢ παρ' ἡμῖν.

О том, что первой среди восприятий рассматривается музыка планет, а наша — как подражание ей.

Данная глава содержит музыкально-астрономическую концепцию, действительно созданную в пифагорейской среде. В ее основе лежит убеждение, что все в мире регулируется одними и теми же законами. Так, например, если существует «земной закон», согласно которому движение какого-либо тела, встречающего сопротивление, создает звук, то он действует везде — как на земле, так и в космосе. Поэтому планеты при перемещении должны издавать различные звуки, зависящие от скорости их движения и массы. А так как существовала искренняя вера в то, что все мироздание сформировано по законам гармонии, то появилось соответствующее воззрение о звучании космоса. Ведь творцы этого учения слушали и знали только «земную гармонию», а вера в единство проявлений природы привела к тому, что по их представлениям звучание планет подчиняется общим акустическим закономерностям. Но поскольку они воплощены в музыкальной системе «земной музыки», то, по убеждению пифагорейцев, «гармония сфер» (ἡ ἁρμονία τῶν σφαιρῶν) является своеобразным ее дубликатом, а звучание каждой планеты соответствует конкретному звуку той же системы.

Глава IV

᾽Οτι κατ' ἀριθμὸν οἰκονομεῖται τὰ ἐν τοῖς φθόγγοις.

О том, что [всё, относящееся] к звукам, управляется числом.

Как подлинный пифагореец, и к тому же математик, Никомах доверял только математическим вычислениям. Поэтому данная глава посвящена обоснованию зависимости звучания от величин совершенно разных объектов, участвующих в его создании: длины струны, особенностей ее натяжения, диаметра трубки духового инструмента и т. д. Отсюда следует авторский вывод: определение музыкальных звуков и их взаимоотношений на любых инструментах невозможно без вычислений, поскольку «все это управляется числом» (ἀριθμῷ πάντα οἰκονομεῖται ταῦτα).

¹³³ См. § 1 «а» данной главы.

Глава V

Ὅτι τῇ ἑπταχόρδῳ λύρα τὴν ὀγδόην ὁ Πυθαγόρας προσθεῖς τὴν διὰ πασῶν συνεστήσατο ἄρμονίαν. О том, что Пифагор, добавив к септахордной лире восьмую [струну], установил октавную гармонию.

В главе описывается существовавшая длительный исторический период в пифагорейской среде легенда о том, как Пифагор «перестроил» архаичную гептахордную систему в октахордную¹³⁴. Конечно, Никомах, как и другие пифагорейцы, не догадывался, что музыкальная система не может быть создана одним человеком или группой, являясь результатом объективной эволюции музыкального мышления, а ее содержание зависит от объема знаний в этой сфере. Формирование же системы осуществляется длительный исторический период, в котором участвуют многие поколения. Данная глава «Руководства» передает сложившиеся в античном музыкознании представления о том, каким образом ранняя гептахордная музыкальная система, включавшая в себя только «соединенные тетрахорды», обогатилась новым типом тетрахордных контактов — так называемыми отделенными тетрахордами (τὰ τετράχορδα τῶν διεξευγμένων).

Глава VI

Πῶς οἱ ἀριθμητικοὶ τῶν φθόγγων λόγοι ἠρέθησαν. Как были найдены числовые пропорции звуков.

Здесь представлена еще одна популярная легенда о том, как Пифагор обнаружил пропорции, выражающие музыкальные интервалы. Согласно преданию, наблюдая однажды за небесными телами, Пифагор проходил мимо кузницы и услышал, как от ударов различных по весу молотов по наковальне возникают неодинаковые звуки. Выяснив их вес и проведя эксперименты с подвешиванием аналогичных грузов к струне, он якобы установил пропорции кварты, квинты и октавы. Эта «кузнечная легенда» существует во многих источниках, и трактат Никомаха — лишь один из них¹³⁵.

Глава VII

Περὶ τῆς κατὰ τὸ διάτονον γένους διαίρέσεως τοῦ διὰ πασῶν. О разделении октавы в диатоническом ладе.

Диатонический лад в этой главе представлен также как обнаруженное Пифагором образование, звуки которого располагаются с «какой-то естественной необходимостью» (ἀναγκὴ τινὶ φυσικῇ), согласно определенной интервальной последовательности: $1/2$ т. – 1т. – 1т. Подобную оценку диатонического лада можно рассматривать в качестве подтверждения длительного периода его существования в музыкальной практике, благодаря чему он стал рассматриваться как «естественный». Однако здесь же рассказывается о том, что полутон может занимать различные места в тетрахорде: «первое» ($1/2$ т. – 1т. – 1т.), «второе» (1т. – $1/2$ т. – 1т.) или «третье» (1т. – 1т. – $1/2$ т.). Это уже не имеет никакого отношения к диатоническому ладу и вообще к ладообразованию. Разделы с таким содержанием в античных источниках излагаются в частях, посвященных так называемым видам кварты (τὰ εἶδη διὰ τεσσάρων), видам квинты (τὰ εἶδη διὰ πέντε) и видам октавы (τὰ εἶδη διὰ πασῶν), зависящим от

¹³⁴ Подробнее об этом см. гл. VI, § 2.

¹³⁵ Другие варианты этой «кузнечной легенды» приведены в разделе, указанном в предыдущей сноске.

их интервальной структуры. В действительности же они представляют собой звукоряды разной величины и интервальной конструкции, сформированные для теоретического освоения неодинаковых форм звукового пространства¹³⁶.

Глава VIII

Ἐξήγησις τῶν ἐν Τιμαίῳ ἁρμονικῶς Объяснение того, что сказано в «Тимее» на тему гармоник.
εἰρημένων.

Излагаемая здесь идея — «гармоничное» устройство вселенной — является неким продолжением главы III, в которой рассматриваются «гармонии сфер». Поэтому рано или поздно предстоит выяснить: разведена ли по отдельным главам эта тематика самим Никомахом или это было сделано впоследствии, уже без его ведома. Что же касается содержания самого материала, то он основывается не только на пифагорейских традициях, но и на концепции «музыкальной» природы вселенной, представленной Платоном в его диалоге «Тимей». Но пропагандисты таких воззрений, естественно, способны были понимать феномен «музыкального» лишь в рамках земного музицирования. Поэтому нет ничего удивительного в том, что звучания, издающиеся при движении небесных тел, приспособлялись к той музыкальной системе, которая была принята в античной теории музыки. Исследуя текст данной главы трактата Никомаха, нужно постоянно помнить: в ней речь идет не о самих музыкальных интервалах, а только об их пропорциональных выражениях. Именно они переносятся в космическое пространство и рассматриваются как доказательство музыкальной природы мироздания.

Глава IX

Μαρτυρία τῶν εἰρημένων ἀπὸ τοῦ Свидетельство Филолая относительно того, что сказано [в предыдущей главе].
Φιλόλαου.

Данная глава фактически продолжает тематику предыдущей, но связывает музыкально-космический интервальный арсенал с раннепифагорейской терминологией. Представляемые здесь свидетельства Никомах считает восходящими к пифагорейцу Филолаю Тарентскому (Φιλόλαος ὁ Ταραντίνοϛ), жизнь которого принято датировать V веком до н. э. Краткое повествование о пифагорейских названиях «главных» интервалов (кварты, квинты и октавы) и подразумеваемых их значениях¹³⁷ сменяется обсуждением терминологических трансформаций, происходивших в музыкальной системе в процессе ее «перестройки», когда она стала соединением тетрахордов, находившихся в разных отношениях друг с другом.

Глава X

Περὶ τῆς διὰ τῶν ἀριθμητικῶν λόγων О сочетании звуков посредством числовых пропорций.
ἀρμόσεως τῶν φθόγων.

Здесь излагается рассказ о пропорциональных отношениях различных частей вибрирующей струны, при которых возникают звуки, отличающиеся друг от друга на кварту, квинту и октаву. Аналогичным образом в этой главе повествуется «как на авлосе, разделенном тремя отверстиями на четыре равные длины» (ὥσπερ καὶ ἐπὶ τοῦ ἀύλου τρισὶ τρυπήμασιν εἰς τέσσαρα

¹³⁶ Подробнее об этом см. Герцман Е. Никомах из Герасы. С. 635–640.

¹³⁷ Подробнее об этом см. гл. VI, § 3.

ἴσα μήκη) возникают те же самые «главные» интервалы. Иначе говоря, это краткое представление методов анализа интервалики, известных по работе с каноном, где результат выражается в математической форме: кварта — «эпитрит» (ἐπίτριτος) 4 : 3, квинта — «гемиолий» (ἡμιόλιος) 3 : 2, а октава — «дипласий» (διπλάσιος) 2 : 1.

Глава XI

Περὶ τοῦ δις διὰ πασῶν διὰ τὸ διατονικὸν О двойной октаве [образованной] согласно диатоническому ладу.
γένος.

В действительности это название не отражает подлинного содержания главы, в которой вновь повествуется об эволюции античной музыкальной системы. Но если в главе V речь шла только о преобразовании гексахордной системы в октахордную, то здесь описывается дальнейшее ее расширение до пятитетрахордной и двухоктавной.

В тексте двухоктавные пределы музыкальной системы объясняются возможностями человеческого голоса, тогда как об инструментальных диапазонах здесь вообще не упоминается. Само же расширение системы описывается как некая «перестройка» последовательностей звуков, в результате которой два соединенных (συνημμένων) тетрахорда:

| | |
|---------|---------|
| e f g a | a b c d |
|---------|---------|

были заменены на пару отделенных (διεξευγμένον), между которыми тоновое расстояние:

| | |
|---------|---------|
| e f g a | h c d e |
|---------|---------|

Конечно, это не имеет ничего общего с исторической логикой эволюции музыкальной системы, а отражает лишь представления последователь пифагорейской школы. Однако одновременно с этим в тексте Никомаха сказано, что последнее из указанных изменений (гептахорда на октахорд) осуществили «усложнители гармонии» (οἱ τὴν ἄρμονίαν ποικίλλοντες), деятельность которых в древности всегда оценивалась как нечто недостойное. Ведь любое усложнение музыкального материала затрудняло его восприятие. Поэтому такое сообщение нужно рассматривать как след внедрения в текст «нематематического аргумента», а скорее «эстетического», негативно характеризующего то, что математиками рассматривалось как естественное. Принадлежит ли упоминание об «усложнителях гармонии» математику Никомаху или позднему «редактору» — еще одна задача, стоящая перед будущими исследователями «Руководства по гармонике».

Глава XII

Περὶ τῆς κατὰ τὰ τρία γένη τῶν φθόγγων О последовательности и классификации звуков в трех ладах.
πρόβασεως καὶ διαίρεσεως.

Здесь Никомах как опытный учитель для «закрепления» учебного материала повторно излагает (возможно, для дамы, упомянутой в начале трактата) содержание основных разделов гармоник и их суть. Описывая главные черты музыкального звука, интервала и системы, автор затем без определения лада излагает интервальные последовательности трех ладовых разновидностей. Важно отметить, что здесь акцентируется внимание на своеобразии крайних «постоянных» (ἑστῶτες) звуков тетрахордных ладов и на «подвижных» (κινούμενοι) — срединных. Ну а затем приводятся их названия в трех ладовых формах всей музыкальной системы.

Нужно констатировать, что в трактате Никомаха полностью отсутствует упоминание о таких разделах гармонике, как «модуляция» и «мелопея».

Завершается «Руководство по гармонике» новым обращением к ученице, подобно тому, с которого сочинение начиналось:

Προσδέχου δὲ θεῶν ἐπιτρέπόντων
πληρεστάτην καὶ παντοίως ἐντελεστάτην
τὴν περὶ αὐτῶν τούτων τεχνολογίαν αὐτί-
κα μάλα σοὶ ὑπ' ἐμοῦ πεμφθησομένην
μετὰ τῆς πρώτης ἀφορμῆς.

Если боги позволят, ожидай самый широкий и вообще самый полный трактат, [который] несомненно, сразу же будет выслан тебе мною при первой возможности.

Был ли написан этот «большой» трактат или нет, как уже указывалось, остается неизвестным.

Безусловно, работы Теона Смирнского и Никомаха Герасского не содержат материала, способного помочь глубже понять многие стороны древнего музыкального мышления и художественной практики. Они освещают лишь отдельные особенности науки о музыке своего времени, свидетельствуя о явном «застое» некоторых ее областей. Но они должны быть максимально изучены, поскольку являются отражением определенной эпохи в жизни античного музыкознания.

§ 3

Астроном из Александрии и его комментатор

а) Перипетии рукописной жизни

Последним в музыкально-теоретической триаде II столетия был знаменитый Клавдий Птолемей (Πτολεμαῖος Κλαύδιος) — выдающийся александрийский ученый, работавший в области астрономии, математики, географии и теории музыки. Научное сообщество до сих пор придерживается высокого мнения о его деятельности, хотя высказывались иные взгляды, касающиеся его вклада в науку и времени жизни¹³⁸. О Птолемеи написаны тонны литературы и, в частности, о его трактате, озаглавленном в одних рукописях как «Гармоника» (Ἀρμονικά), а в других — «Три книги гармоник» (Ἀρμονικῶν βιβλία τρία). Самый ранний уцелевший манускрипт палеографически датируется рубежом XII–XIII веков — Codex Venetus Marcianus gr. app. cl. VI/10 (coll. 1300) (fol. 1–60)¹³⁹. Следовательно, текст этого сочинения, которым располагает современная наука, был зафиксирован спустя десять столетий после его создания. Это означает, что подобно многим другим письменным памятникам Античности он мог подвергаться всяческому изменению, о чем свидетельствуют некоторые данные.

Так, в первой книге «Гармоники», изложенной в указанной рукописи, отсутствуют таблицы ладов, сохранившиеся в более поздних манускриптах, а во второй и третьей книгах выпущены весьма ценные по содержанию диаграммы. Кроме того, уже доказано, что третья книга трактата Птолемея дошла до нас с серьезными «издержками». Например, текст главы 14, посвященной аналогиям между музыкальной системой и «гармонией сфер», обрывается в середине последнего сохранившегося предложения: «Остается рассмотреть, что можно было бы убедительно выявить посредством каждого из получив-

¹³⁸ См., например: *Newton R. The crime of Claudius Ptolemy. The J. Hopkins University Press. Baltimore and London. 1978.*

¹³⁹ *Mathiesen Th. Op. cit. № 273.*

шихся...» (Λοιπὸν δὲ ἐπισκέψασθαι καὶ τὰ καθ' ἕκαστον πιθανῶς ἂν ἐπιτηρηθέντα διὰ τῶν γενομένων...). Во многих рукописях глава 16 той же книги оказалась в середине главы 9. Анализируя эти и многие другие аналогичные факты, одни исследователи пришли к заключению, что главы 14 и 15 третьей книги были утрачены, а 16-я по недоразумению попала «не на свое место». Другие же настаивали на том, что Птолемей не успел завершить свой труд и кто-то впоследствии дописал его заключительную главу. Большинство поздних рукописей, начиная с XIV века, представляют «Гармонику» Птолемея в редакции Никифора Григоры (1293–1361) — знаменитого византийского литератора, ученого, педагога и общественного деятеля¹⁴⁰. Кроме того, сохранился ряд рукописей XIV–XV веков того же сочинения Птолемея в редакции Исаака Аргири — математика, астронома и богослова¹⁴¹, а также ученика Никифора Григоры.

Все эти уже известные перипетии, происшедшие с текстом «Гармоники», говорят сами за себя, и можно только догадываться, сколько еще неизвестного ожидается при дальнейшем изучении сохранившегося текста, к которому имели доступ самые различные «редакторы».

Но, как и во многих других подобных случаях, музыкальному антиковедению приходится работать именно с таким материалом, и его следует максимально использовать для познания самых разнообразных сторон древней музыкальной культуры. Вместе с тем постоянно нужно помнить о сложной рукописной жизни этих памятников и, по возможности, отделять подлинно античные тексты от позднейших наслоений.

Еще одним примером поставторского обращения с текстом может служить даже название трактата, выписанное в абсолютном большинстве рукописей — «Три книги гармоник» (Ἀρμονικῶν βιβλία τρία). Всем хорошо известно, что в античном музыкознании термин, определяющий учение о звуковысотных аспектах музыки, «гармоника» (ἡ ἄρμονική), никогда не использовался in plurale numero. Об этом убедительно свидетельствует сам текст трактата Птолемея (не говоря уже об остальных источниках) и его первая глава — «О критериях в гармонике» (Περὶ τῶν ἐν ἄρμονικῇ κριτηρίων). Ее начальное предложение гласит: «Гармоника — это воспринимаемая способность различать высоту и низину в звучаниях» (Ἀρμονική ἐστὶ δύναμις καταληπτικὴ τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὄξυ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν). Ту же самую тенденцию можно видеть и при остальных появлениях этого термина (*Ptolem. Harm. I 4, P. 10₁₄; III 3, P. 94₁₆*)¹⁴². Результат такого наблюдения подтверждается комментатором Птолемея Порфирием, в сочинении которого ἡ ἄρμονική встречается семь раз и только in singulare numero (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 5₁₉; 6₄; 8₆; 10_{29, 30}; 79₂₂; 85₂₂; 90₇*). Поэтому есть основания считать, что поздние «редакторы» преобразовали наименование трактата в соответствии со своими представлениями, рассматривая каждую книгу сочинения как некую отдельную «гармонику». Отсюда и появилось «Три книги гармоник». Не избежал этой участи и указанный труд Порфирия, поскольку в некоторых рукописях комментарии к второй птолемеевской книге представлены аналогичным образом: «Комментарий Порфирия к второй [книге] гармоник Птолемея» (Πορφυρίου ὑπόμνημα εἰς δεύτερον

¹⁴⁰ См.: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. С. 106–120.

¹⁴¹ См.: Mathiesen Th. Op. cit. № 27, 114, 208, 225.

¹⁴² Для удобства поиска термина ἡ ἄρμονική в трактате Птолемея маленькими цифрами указаны конкретные строки страниц издания И. Дюринга.

τῶν Πτολεμαίου ἀρμονικῶν. — (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 151*)¹⁴³. Более того, в некоторых рукописях ἡ ἀρμονική поменяла genus grammaticus: «Пояснения Порфирия к гармоникам Птолемея» (Ἑρμηνεία τοῦ Πορφυρίου, εἰς τὰ ἀρμονικὰ Πτολεμαίου)¹⁴⁴. Все это весьма показательные тенденции.

Как и рассмотренное сочинение Никомаха, птолемеевская «Гармоника» дошла до нас с оглавлением, которое точно передает содержание трактата. Поэтому вне зависимости от того, написано ли оно самим Птолемеем или кем-то из более поздних «редакторов», его изучение может быть первым шагом для знакомства с общим содержанием трактата.

б) Между слухом и разумом

В целом сочинение Птолемея строится по обычному плану, принятому для гармоник. Однако, как и у других авторов, его подход к обсуждению проблем этой области знаний также весьма своеобразен.

Так, объяснению сути гармоник как дисциплины, посвященной изучению музыки, он отводит всего две начальных главы первой книги трактата. Одна, как уже указывалось, называется «О критериях в гармонике» (Περὶ τῶν ἐν ἀρμονικῇ κριτηρίων), и главная ее мысль состоит в том, что двумя важнейшими методами познания являются слух и разум (Ptolem. Harm. I 1):

...ἡ μὲν ἀκοὴ παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος, ὁ δὲ λόγος παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἴτιον, ὅτι καὶ καθόλου τῶν μὲν αἰσθήσεων ἰδίον ἐστὶ τὸ τοῦ μὲν σύνεγγυς εὐρετικόν, τοῦ δὲ ἀκριβοῦς παραδεκτικόν, τοῦ δὲ λόγου τὸ τοῦ μὲν σύνεγγυς παραδεκτικόν, τοῦ δὲ ἀκριβοῦς εὐρετικόν.

...слух [судит] — о материи и свойстве, а разум — о виде и причине, потому что особенностью ощущений вообще является обнаружение приблизительности, но допустимость точности, а [особенностью] разума — допустимость приблизительности, но обнаружение точности.

Таким образом, Птолемей, понимая все «слабости» чувств, тем не менее признает необходимость участия слуха в познании музыки. Подобная позиция означает, что ученые медленно и с трудом отходили от пифагорейских установлений, согласно которым любые чувства, в том числе и слух, не могут служить инструментом анализа музыкального материала. Если судить по сохранившимся источникам, то прежде защитником этой идеи был лишь Аристоксен, но, как мы видим, с течением времени ее приверженцев становилось больше. Скорее всего, изменения в понимании данной проблемы произошли потому, что более отчетливо стала осознаваться разница между музыкой как искусством и как научной дисциплиной. Это косвенно указывает на постепенное уменьшение водораздела, пролегавшего между ними, хотя во времена Птолемея он был еще достаточно широк.

Утверждая необходимость использования слуха для познания звуковых явлений, автор «Гармоник» вместе с тем прекрасно сознавал пределы возможностей слуха, иллюстрируя свою мысль разницей между рациональным и чувственным восприятием (*Ibid.*):

¹⁴³ Очевидно, среди копировальщиков рукописей это был характерный «стиль» редакторского оформления названий трактатов, состоящих из нескольких книг. Труд Аристоксена также подвергся подобной «переработке», так как во многих рукописях он представлен аналогичным образом: Ἀριστοξένου ἀρμονικῶν στοιχείων πρῶτον («Первая [книга] гармоник Аристоксена»), Ἀριστοξένου ἀρμονικῶν στοιχείων δεῦτερον («Вторая [книга] гармоник Аристоксена»), Ἀριστοξένου ἀρμονικῶν στοιχείων τρίτον («Третья [книга] гармоник Аристоксена»). См.: *Mathiesen Th. Op. cit., passim.*

¹⁴⁴ *Ibid.* № 3 и др.

Τούτο δὲ ὅτι τὸν μὲν λόγον συμβέβηκεν ἀπλοῦν τε εἶναι καὶ ἀμιγῆ, διὰ τοῦτο δὲ αὐτοτελῆ καὶ τεταγμένον καὶ ἀεὶ πρὸς τὰ αὐτὰ ὡσαύτως ἔχοντα, τὴν δὲ αἴσθησιν μεθ' ὕλης πάντοτε πολυμιγοῦς τε καὶ ῥευστῆς, ὥστε διὰ τὸ ταύτης ἄστατον μήτε τὴν πάντων, μήτε τὴν τῶν αὐτῶν ἀεὶ πρὸς τὰ ὁμοίως ὑποκείμενα τηρεῖσθαι τὴν αὐτὴν, ἀλλὰ δεῖσθαι καθάπερ τινὸς βακτηρίας τῆς ἐκ τοῦ λόγου παραπαιδαγωγῆσεως.

Ὡσπερ οὖν ὁ μόνη τῇ ὄψει περιενεχθεὶς κύκλος ἀκριβῶς ἔχειν ἔδοξε πολλάκις, ἕως ἄν ὁ τῷ λόγῳ ποιηθεὶς εἰς ἐπίγνωσιν αὐτὴν μεταγάγοι τοῦ τῷ ὄντι ἀκριβοῦς.

Не исключено, что Птолемей мог рассматривать слух как главный «эксперт» при восприятии в сфере музыкального искусства, тогда как в области науки о музыке он должен был уступить первенство разуму, то есть рациональному анализу. Правда, нет полной уверенности, что такая трактовка действительно соответствует подлинным взглядам Птолемея, поскольку содержание его «Гармоники» почти полностью сосредоточено на музыке как науке, тогда как ее художественное воплощение даже не рассматривается. Этого и не следует требовать от ученого II столетия, поскольку таков был в его время общепринятый ракурс в интеллектуальной среде.

Основная мысль второй главы его трактата «Какова цель гармоника» (Τίς πρόθεσις ἀρμονικοῦ) сводится к тому, что гармоник должен познавать закономерности природы, проявляющиеся в музыке (*Ptolem. Harm. I 2*):

Ἐν ἅπασιν γὰρ ἰδίον ἐστὶ τοῦ θεωρητικοῦ καὶ ἐπιστήμονος τὸ δεικνύναι τὰ τῆς φύσεως ἔργα μετὰ λόγου τινὸς καὶ τεταγμένης αἰτίας δημιουργούμενα καὶ μηδὲν εἰκῆ, μηδὲ ὡς ἔτυχεν ἀποτελούμενον ὑπ' αὐτῆς καὶ μάλιστα ἐν ταῖς οὕτω καλλίσταις κατασκευαῖς, ὁποῖαι τυγχάνουσιν αἱ τῶν λογικωτέρων αἰσθήσεων, ὅψεως καὶ ἀκοῆς.

Конечно, после всего ранее сказанного о слухе весьма неожиданно воспринимается его определение как λογικός («разумный», «логический»). Но таков дошедший до нас текст.

Затем, представляя точки зрения пифагорейцев, не признававших познавательные возможности слуха в науке, и Аристоксена, якобы ограничивавшегося только слухом, Птолемей критикует оба направления. В связи

Это получается, потому что разум прост и однороден, а из-за этого он совершенен, упорядочен и всегда одинаково относится к одному и тому же. Чувство же в соответствии со [своей] материей всегда смешанно и изменчиво. Поэтому из-за своей неустойчивости оно у всех, и [даже] одних и тех же [людей] никогда не сохраняет одинакового [восприятия] предметов. Оно нуждается в обучении разумом, словно в чем-то направляющем¹⁴⁵.

Как круг, построенный только «на глаз», часто считается точным до тех пор, пока он, будучи создан исчислением, переместится при таком познании в бытие точности.

Всегда¹⁴⁶ особенностью того, кто изучает¹⁴⁷ и познает [факты], является демонстрация свершений природы, творимых посредством некоего разума и по определенной причине, поскольку ничего ею не создается случайно и особенно в столь прекрасных творениях, которые достигают самых рациональных чувств — зрения и слуха.

¹⁴⁵ Буквально: «словно какого-то посоха» (καθάπερ τινὸς βακτηρίας). Очевидно, «посох» здесь упоминается как нечто, помогающее найти верный путь к цели.

¹⁴⁶ Буквально: «во всех [случаях]».

¹⁴⁷ Дословно: «созерцает», «рассматривает».

с этим нельзя не отметить, что он, как и многие античные авторы, искажал воззрения Аристоксена в этом вопросе, который не отрицал использование разума наряду со слухом¹⁴⁸.

Следующие две главы сочинения Птолемея отведены тематике первого раздела гармонике — звуку. В главе 3, называющейся «Как образуется высота и низина звучаний» (Πῶς ἡ περὶ τοὺς ψόφους ὀξύτης καὶ βαρύτης συνίσταται), автор не выходит за рамки описания акустических параметров звуков разной высоты, известных еще с пифагорейских времен. То же самое можно сказать и о следующей главе 4: «О звуках и их различиях» (Περὶ φθόγγων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς διαφορῶν). Здесь Птолемей сосредоточил внимание на разнице музыкальных и немзыкальных звуков, повторяя «своими словами» то, что за много столетий до него высказал Аристоксен и что было повторено Никомахом, но уже как концепция пифагорейцев. Однако если Аристоксен и Никомах характеризовали немзыкальное и музыкальное звукодвижения как «слитное и интервальное» (συνεχῆς καὶ ἡ διαστηματικῆ), то Птолемей первые представляет также «слитными» (συνεχεῖς), а вторые — «определенными» (διωρισμένοι), то есть характеризующиеся определенной высотностью. Он подчеркивает, что любой высокий или низкий звук обладает своим «единым видом высотности» (ἐν εἶδος τῆς τάσεως). Правда, в конце главы эта характеристика дополняется не совсем ясным указанием (Ibid. I 4):

Εἰσὶ δὲ ἔμμελεῖς μὲν ὅσοι συναπτόμενοι πρὸς ἀλλήλους εὐφοροὶ τυγχάνουσι πρὸς ἀκοήν, ἐκμελεῖς δὲ ὅσοι μὴ οὕτως ἔχουσι.

Те [звуки], которые музыкальные, сочетаемые [с другими], оказываются удобны для слуха, а которые немзыкальные — не обладают таким [качеством].

Представляется несколько странным прилагательное εὐφοροὶ («удобные», «пригодные») для эстетической характеристики отличий слухового восприятия музыкального звука и немзыкального. Но, возможно, в этом, как и в случае с термином «определенные» (διωρισμένοι), можно видеть своеобразие птолемеевского подхода к данной проблеме.

Следующему разделу гармонике — интервалам Птолемей посвятил много частей своего сочинения. Так, в первой книге этой теме отведено пять глав, среди которых пятая носит такое название: «О том, что принято пифагорейцами в установлениях о симфониях» (Περὶ τῶν εἰς τὰς ὑποθέσεις τῶν συμφωνιῶν τοῖς Πυθαγορείοις παραλαμβανομένων). Основная ее цель состоит в том, чтобы показать разницу между чувственным восприятием интервалов и их математическим воплощением по пифагорейской методологии (Ibid. I 5):

Συμφωνίας δὲ ἡ μὲν αἴσθησις καταλαμβάνει τὴν τε διὰ τεσσάρων προσαγορευομένην καὶ τὴν διὰ πέντε, ὧν ἡ ὑπεροχὴ καλεῖται τόνοσ, καὶ τὴν διὰ πασῶν καὶ ἔτι τὴν τε διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων καὶ τὴν διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε καὶ τὴν δις διὰ πασῶν...

Чувство воспринимает [как] симфонии то, что именуется кватрой и квинтой (превышение которой [над кватрой] называется тоном), а также октавой и еще ундецимой, дуодецимой и двойной октавой...

ὁ δὲ τῶν Πυθαγορείων λόγος μόνην αὐτῶν τὴν διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων ἀναρεῖ

Правда, одну из них¹⁴⁹, ундециму, отменяет учение пифагорейцев, следуя-

¹⁴⁸ См. соответствующий фрагмент сочинения Аристоксена (*Aristox. Elem. harm.* P. 42), процитированный в § 1 «в» данной главы.

¹⁴⁹ То есть — из симфоний.

ταῖς οἰκείαις ὑποθέσιν ἀκολουθῶν, ὡς ἔλαβον οἱ τῆς αἰρέσεως προστάντες ἀπὸ τῶν τοιοῦτων ἐννοιῶν.

ἀρχὴν γὰρ οἰκειότατην ποιησάμενοι τῆς μεθόδου, καθ' ἣν οἱ μὲν ἴσοι τῶν ἀριθμῶν παραβλήθησονται τοῖς ἰσοτόνοις φθόγγοις, οἱ δὲ ἄνισοι τοῖς ἀνιστόνοις, τοῦντεῦθεν ἐπάγουσιν.

После описания некоторых подробностей такого метода анализа сообщается его итог (Ibid.):

Ἐφαρμόσαντες δὴ διὰ τοῦτο τοὺς ἐπιμόριους καὶ πολλαπλασίους λόγους ταῖς συμφωνίας, τὴν μὲν διὰ πασῶν προσάπτουσι τῷ διπλασίῳ λόγῳ, τὴν δὲ διὰ πέντε τῷ ἡμιολίῳ, τὴν δὲ διὰ τεσσάρων τῷ ἐπιτρίτῳ.

Как известно, группу «симфоний» (συμφωνίαи — буквально: «созвучия») выражали, прежде всего, «кратные пропорции» (πολλαπλάσιοι, лат. multiples). Это числовые отношения, отличающиеся тем, что меньший член «помещается» в больший кратное число раз. Согласно пифагорейским представлениям к кратным пропорциям причислялись октава — 2 : 1 как «удвоенное отношение» (διπλάσιος λόγος) и двойная октава с «учетверенной» (тетраπλάσιος) пропорцией — 4 : 1. К «симфонным» интервалам присоединялись также и «эпиморные» (ἐπιμόριοι, от ἐπιμόριος — «содержащий целое и какую-то одну часть», лат. superparticulares), в которых один член отличался от другого на единицу. Такими пропорциями выражалась квинта (3 : 2), рассматривавшаяся в качестве «гемиольной пропорции» (ἡμιόλιος λόγος — «полуторная пропорция» или буквально: «пропорция содержащая целое и половину»), а также кварта (4 : 3), носившая наименование «эпитритной пропорции» (ἐπιτρίτος λόγος — «пропорция, содержащая целое и треть»).

*Таковы были математические формы «симфоний», отличающиеся от других созвучий только своими акустическими, а не ладофункциональными особенностями*¹⁵⁰.

Антиподами «симфоний» согласно учению пифагорейцев были «диафонии» (διαφωνίαи — «разнозвучия»)¹⁵¹. К ним относились «эпимерные интервалы» (ἐπιμέρες λόγοι), в пропорциях которых больший член содержит меньший целиком и еще более чем одну его часть: 5 : 3, 7 : 4, 9 : 5 и аналогичные.

Представляя концепцию пифагорейцев, Птолемей излагает один из выводов их теории, касающийся ундецимы (Ibid.):

Τὸ δ' ἐκ τῆς διὰ πασῶν καὶ τῆς διὰ τεσσάρων οὐδέτι διὰ τὸ ποιεῖν λόγον τὸν τῶν ὀκτῶ πρὸς τὰ τρία, μήτη ἐπιμόριον ὄντα μήτε πολλαπλάσιον.

сих собственным гипотезам, суть которых они объясняли такими соображениями.

Они создали собственное обоснование метода, согласно которому равные числа будут сопоставляться с одинаково звучащими звуками, а неравные — с неодинаково звучащими.

Из-за этого они приспособливают эпиморные и кратные пропорции к симфониям: октаву присваивают удвоенной пропорции, квинту — гемиольной, кварту — эпитритной.

Но [величина] из октавы и кварты, 8 : 3, уже не создает ни эпиморного отношения, ни кратного.

¹⁵⁰ См. гл. IV, § 1 «Г».

¹⁵¹ О смысловой разнице между симфониями и диафониями см. также гл. VI, § 2 и 3.

заклучили о симфониях» (᾽Οτι μή δεόντως ἠτιολόγησαν οἱ Πυθαγορεῖοι τὰ περὶ τὰς συμφωνίας)¹⁵².

в) Странности «гомофонии»

Основная претензия Птолемея к последователям Пифагора касается ундецимы, и его воззрения в этом вопросе полностью совпадают с аристоксеновскими, но выражены иначе¹⁵³ (Ibid. I 6):

Καθόλου γὰρ ἡ διὰ πασῶν συμφωνία, τῶν ποιούντων αὐτὴν φθόγγων ἀδιαφορούντων κατὰ τὴν δύναμιν ἑνός, ὅταν προσαφῆ τι τῶν ἄλλων, ἀπαράτρεπτον τὸ ἐκείνης εἶδος τηρεῖ, καθάπερ ἡ δεκάς ἔχει, φέρε εἰπεῖν, πρὸς τοὺς ὑπ' αὐτὴν ἀριθμούς.

Вообще симфония октавы, поскольку создающие ее звуки, не отличаются значением от одного [звука], то когда [ее] присоединяют к какому-то из других [интервалов], она непременно сохраняет вид последнего, подобно тому, как ведет себя, например, десятка по отношению к числам, [присоединенным] к ней.

Таким образом, согласно процитированному тексту ундецима является симфонией по той причине, что составляющие октаву звуки обладают якобы одним и тем же ладовым значением — «динамисом» (ἡ δύναμις). Поэтому прибавление к симфонии октавы другой симфонии — кварты, создающей ундециму, ничего не меняет, и образованный интервал также остается симфонией. Складывается впечатление, что автор этого текста находился в полном неведении о нормах тетрахордности, запечатленных в античной музыкальной системе, которая не предполагает монофункционального «статуса» звуков октавы. Ведь при системе соединенных тетрахордов, теоретически воплощающих однотональную сферу, звуки октавы обладают разным «динамисом» (цифры таблицы указывают нумерацию ступеней):

ТАБЛИЦА X: Соединенные тетрахорды

| | | | | | | | | | |
|------------------|----|-----|-------------------|----|-----|-----------------------|----|-----|---|
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| I | II | III | I | II | III | I | II | III | I |
| Тетрахорд нижних | | | Тетрахорд средних | | | Тетрахорд соединенных | | | |

Здесь в одном случае звук *c* — выполняет функцию ступени II, а *c¹* — ступени III. Аналогичным образом звук *d* является ступенью III, а *d¹* — ступенью I. Следовательно, ни о каком общем «динамисе» при такой однотональной конструкции не приходится говорить.

Конечно, для обоснования монофункциональности звуков октавы в античной музыкальной системе можно указать на последовательность отдельных тетрахордов:

¹⁵² Основные положения содержания этой главы трактата Птолемея рассматриваются в следующем секторе «в».

¹⁵³ Ср. фрагмент *Aristox. Elem. harm.* P. 25, приведенный в § 1 «г» данной главы.

ТАБЛИЦА Ха: Отделенные тетрахорды

| | | | | | | | | | | |
|------------------|----|-----|-------------------|----|-----|----------------------|---|----|-----|---|
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| I | II | III | I | II | III | I | I | II | III | I |
| Тетрахорд нижних | | | Тетрахорд средних | | | Тетрахорд отделенных | | | | |

При первом взгляде на эту таблицу действительно кажется, что ступени тетрахорда отделенных полностью повторяют функции звуков тетрахорда нижних. Однако не нужно забывать, что данная таблица отражает систему, в которой закреплены две модели — однотональная и модуляционная. А ведь именно контакты системы соединенных и отделенных тетрахордов призваны передать особенности разнотональных взаимоотношений¹⁵⁴. Следовательно, если объединить в одно созвучие звуки тетрахорда нижних и их октавные дубликаты из тетрахорда отделенных, то согласно античным представлениям это совмещение в одном интервале звуков разных тональностей. Но такая конструкция, допустимая умозрительно, практически невозможна ни в одной музыкальной цивилизации, поскольку она противоречит элементарной логике любой тональной организации.

Автор этих строк хорошо понимает, как трудно нашему современнику при абсолютной гегемонии октавного мышления осмыслить подлинные процессы тетрахордной эпохи. Причем он вынужден знакомиться с ними по таблице, которая в упрощенной (а скорее — в примитивной) форме и весьма поверхностно отражает сложные взаимоотношения различных по предназначению категорий, участвующих в музыкальной организации звукового пространства. Сложившуюся обстановку с октавами при отделенных тетрахордах можно приблизительно и крайне условно сопоставить с более близкой по смыслу следующей параллелью: абстрактно представить интервал октавы при мажоро-минорной системе, состоящий из двух звуков С — одного, допустим, из тональности В-moll, а другого — из С-dur. Конечно, новоевропейская музыкальная система, в отличие от античной, не приспособлена сводить в один интервал звуки разных тональностей. Поэтому в ней не содержится средств для воспроизведения точной копии разнотональных связей, запечатленных в древней системе. В результате приходится ограничиваться лишь умозрительными конструкциями.

Не исключено, что для опровержения высказанного в предыдущем параграфе мнения¹⁵⁵ можно обратиться к воззрениям, выдвинутым пифагорейцами и ставшими общепринятыми положениями для всего античного музыкознания: октава, квинта и кварта признаны симфонными интервалами. Не является ли это свидетельством того, что их звуки обладали общим «динамисом»? В связи с этим приходится вновь напомнить, что данные три

¹⁵⁴ Как это было представлено в § 1 «в» данной главы.

¹⁵⁵ О системе отделенных тетрахордов как модели разнотональных конструкций см. § 1 «в» данной главы.

интервала интересовали пифагорейцев только как акустические единицы, ставшие основой математического учения об интервалах, а в музыкальной практике являвшиеся средствами настройки струнных инструментов¹⁵⁶. Исключением здесь была лишь кварта, служившая не только средством настройки инструментов, но и ставшая на том историческом этапе развития музыкального мышления олицетворением границ ладового объема. Но эти две функции никак не были связаны между собой.

Кроме уже приведенных доказательств можно обратить внимание на следующее весьма знаменательное обстоятельство.

Как показали вышеприведенные таблицы, октава и квинта не могли интересовать античную науку как важные элементы ладовой организации звукового пространства. Аналогичным образом, весь комплекс свидетельств, касающийся ладовой логики античной музыки, говорит о том, что квинта также не была определяющей смысловой единицей для однотональных образований тетрахордной эпохи. Действительно, в диатоническом ладу интервал «чистой» квинты возникает только между разнофункциональными степенями — II (с) и III (g), а также III (d) I (a):

ТАБЛИЦА XI







| | | | | | | | |
|-----------|---|---|---|---|---|---|---|
| Диатоника |  |  |  |  |  |  |  |
| | I | II | III | I | II | III | I |
| | Квинта | | | | | | |
| | Квинта | | | | | | |

Следовательно, здесь квинта не играет ведущей роли в акустической организации лада. Что же касается двух других ладов, то чистая квинта в них совершенно отсутствует:

ТАБЛИЦА XIa

| | | | | | | | | |
|-----------|---|---|---|---|---|---|---|--|
| | | $1/2$ Т. | $1/2$ Т. | $1\frac{1}{2}$ Т. | $1/2$ Т. | $1/2$ Т. | $1\frac{1}{2}$ Т. | |
| Хроматика |  |  |  |  |  |  |  | |
| | I | II | III | I | II | III | I | |

ТАБЛИЦА XIb

| | | | | | | | | |
|------------|---|----------|---|---|---|---|---|--|
| | | $1/4$ Т. | $1/4$ Т. | 2Т. | $1/4$ Т. | $1/4$ Т. | 2Т. | |
| Энгармония |  | x |  |  |  |  |  | |
| | I | II | III | I | II | III | I | |

Такое «побочное» положение квинты и октавы в ладовой системе античной музыки, как представляется, является еще одним доказательством того, что их выделение как особых интервальных единиц под термином

¹⁵⁶ Частично эта проблема уже обсуждалась (см. § 1 «г» данной главы). Но исследуемый материал вынуждает обратиться к ней снова. См. также гл. VI, § 2 и 3.

«симфония» вызвано лишь акустическими обстоятельствами. Следовательно, это не имеет никакого отношения к ладовому «динамису».

Но может быть такое ладофункциональное понимание «динамиса» и музыкальной системы как совмещающей в себе теоретические модели двух разнотональных образований было незнакомо в Античности? Ведь не исключено, что здесь изложено ошибочное предположение, не имеющее никаких оснований. Конечно, высказанная идея должна быть неоднократно проверена. Сейчас же, в связи с таким допущением, есть смысл обратить внимание на один из фрагментов «Гармоники» Клавдия Птолемея. В нем рассказывается не только об авторском восприятии системы соединенных и отделенных тетрахордов, но и о впечатлении, которое производила на современников ее звуковая реализация (*Ptolem. Harm. Π 6*)¹⁵⁷:

Ἄναβαῖνον γὰρ τὸ μέλος ἐπὶ τὴν μέσην, ὅταν μὴ ὡς ἔθος εἶχεν ἐπὶ τὸ τῶν διεξευγμένων τετράχορδον ἔλθῃ κατὰ τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν τῶ τῶν μέσων, ἀλλὰ περισπασθὲν ὡσπερ συναيرهῆ πρὸς τὸ συνημμένον τῇ μέσῃ τετράχορδον, ὥστε ἀντὶ τοῦ διὰ πέντε τὸ διὰ τεσσάρων ποιῆσαι πρὸς τοὺς πρὸ τῆς μέσης φθόγους, ἐξαλλαγὴ γίνεται καὶ πλάνη ταῖς αἰσθήσεσι τοῦ γενομένου παρὰ τὸ προσδοκῆέν, καὶ πρόσφορος.

Восходящий до мезы мелос, когда он не достигает, как бывает обычно, тетрахорда отделенных, [звуки которого координируются] со [звуками тетрахорда] средних по симфонии квинты, а поворачивает к мезе соединенного тетрахорда, словно разбивая [движение], так что вместо квинты, со звуками [расположенными] до мезы координирует¹⁵⁸ кварта. [В результате] получается изменение и отклонение в ощущениях [по сравнению с] представлявшимся и ожидаемым¹⁵⁹.

При изучении этого текста нужно иметь в виду, что его автор не имел никакого отношения к практике музицирования, но был глубоким знатоком музыкально-теоретических категорий, постоянно размышлял о них и анализировал их особенности. Если музыкант-практик рассуждает о каких-то профессиональных проблемах, то он основывается на приобретенных навыках музицирования, где ведущим является сам художественный опыт. Поэтому при знакомстве с теоретической системой музыкант реагирует на нее, отталкиваясь от хорошо известной ему звуковой реальности. В таких случаях при сопоставлении любых тональных классификаций начальным является однотональное образование, как более простое, а воплощение разнотональных связей — уже второй шаг в осмыслении аналогичных явлений. Теоретик же, подобный Клавдию Птолемею, обладает опытом исключительно в умозрительной сфере, и все свои представления всегда выстраивает на основе досконально изученных им теоретических объектов¹⁶⁰. Иначе говоря, в этом случае первичной является сама теоретическая категория. Для античных ученых, занимавшихся музыкознанием,

¹⁵⁷ Этот фрагмент уже цитировался (см. § 1 «в» настоящей главы). Однако для формирования представлений о данной проблеме, изложенной в «Гармонике» Птолемея, приходится вновь напомнить его содержание.

¹⁵⁸ Дословно: «возникает».

¹⁵⁹ Буквально: «пригодным».

¹⁶⁰ Это одна из многих особенностей, радикально отличающая античных теоретиков музыки от новоевропейских, стремящихся искать истоки любого явления непосредственно в музыкальном материале.

важнейшей из них была музыкальная система, которую они знали уже в ее классической пятитетрахордной двухоктавной форме, включающей в себя связи отделенных и соединенных тетрахордов. А с точки зрения внешней структуры самым наглядным и наиболее ярким было тоновое отделение двух пар соединенных тетрахордов. Это впечатление усиливалось участием «центрального» звука системы, мезы, служившего неким указателем одной из границ такого отделения, что еще больше привлекало внимание к подобной конструкции. В результате именно она была исходным образованием, с позиций которого теоретически оценивались все явления. Поэтому, если музыкант-практик, приступая к обсуждению разнотональных явлений, начинал их рассматривать, отталкиваясь от однотональных образований, то для античного теоретика такой исходной точкой служило двухоктавное разделение на пары тетрахордов.

Именно по этой причине отправной точкой для анализа эмоциональных ощущений при смене связей тетрахордов в процитированном тексте стала система отделенных тетрахордов. Главное же в приведенном свидетельстве — описание слуховой реакции на смену квартовых и квинтовых координаций звуков¹⁶¹, олицетворяющих модуляционный сдвиг. А ведь только в последнем случае звуки октавы согласно античной музыкальной системе, отражающей логику музыкального мышления эпохи, становились «однодинамическими». В однотональной звуковой плоскости это было невозможно.

Поэтому есть все основания рассматривать описанное Птолемеем впечатление о неодинаковом восприятии систем соединенных и отделенных тетрахордов в качестве опровержения присутствующего в тексте его «Гармоники» указания на один «динамис» звуков октавы. Более того, даже складывается мнение, что подобная трактовка не могла исходить ни от самого Птолемея, ни от кого-либо из его современников, и вообще — из античной музыкальной цивилизации.

Не является ли приведенная в «Гармонике» мотивировка более поздней вставкой? Во всяком случае, процитированный фрагмент заставляет задуматься над причинами появления текста с таким содержанием. Однако это не единственное место сочинения Птолемея, вызывающее подобное подозрение. Особенно оно проявляется вновь, когда звуки октавы трактуются как «гомфонии» (οἱ ὁμοφώνια), то есть в качестве «однотонных» (Ibid. I 7):

Πειρᾶσθαι δὲ τὸν ἀληθῆ καὶ φυσικώτερον ἐκλαμβάνειν διελομένους τὸ πρῶτον εἰς εἶδη τρία τοὺς ἀνισοτόνους καὶ διωρισμένους φθόγγους, προηγούμενον μὲν ἀρετῆς ἕνεκα τὸ τῶν ὁμοφώνων, δεύτερον

[Необходимо] правильно установить и определить в согласии с природой¹⁶² своеобразие [звучаний] прежде всего по трем видам разновысотных¹⁶³ и отличающихся звуков: первое [место]

¹⁶¹ Эту же реакцию слуха подтверждает и комментатор Птолемея Порфирий, который после подробного описания той же смены соединенных и отделенных тетрахордов, заключает: «Из-за этого перестраивается [впечатление] и совершается изменение для чувств» (καὶ κατὰ τοῦτο παρῖσπᾶται καὶ ἐξάλλαγή γίνεται ταῖς αἰσθήσεσι. — *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 170).

¹⁶² Буквально: «более естественно».

¹⁶³ Основанием для такого перевода ἀνισοτόνους является общность происхождения ὁ τόνος («звук», «тон») и ἡ τάσις (здесь — «высотность») от одного глагола τεῖνω («натягивать», «напрягать»).

δὲ τὸ τῶν συμφώνων, τρίτον δὲ τὸ τῶν ἐμμελῶν.

Σαφῶς γὰρ διαφέρουσιν ἢ τε διὰ πασῶν καὶ ἢ δις διὰ πασῶν τῶν ἄλλων συμφωνιῶν καθάπερ ἐκεῖνα ἐμμελειῶν, ὡς οἰκειότερον ἂν ταύτας ὁμοφωνίας κληθῆναι.

Ἵριζέσθωσαν δὲ ἡμῖν ὁμόφωνοι μὲν οἱ κατὰ τὴν σύμψαυσιν ἑνὸς ἀντίληψιν ἐμποιοῦντες ταῖς ἀκοαῖς, ὡς οἱ διὰ πασῶν καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν σιντιθέμενοι, σύμφωνοι δὲ οἱ ἐγγυτάτω τῶν ὁμοφώνων, ὡς οἱ διὰ πέντε καὶ οἱ διὰ τεσσάρων καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν καὶ τῶν ὁμοφώνων συντιθέμενοι.

Иначе говоря, перед нами попытка дать нетрадиционную трактовку деления интервалов. Если всегда они подразделялись на «симфонии» и «диафонии», то в процитированном тексте представлены три их группы, где добавлена третья разновидность — «гомофонии», то есть однозвучия. Последняя квалифицируется как самая лучшая и больше всех отвечающая требованиям интервального объединения. Второе место по тем же критериям принадлежит таким «симфониям», как кварта и квинта. Третья группа состоит из звуков, не способных к интервальным связям, и присутствующая в музыкальном материале исключительно в качестве звуков мелодии.

Здесь со всей очевидностью проявляется стремление объяснить новые нормы звуковых соединений, возникающие при активном отходе музыкальной практики от одноголосия. Действительно, в исторически предшествующих работах (у пифагорейцев и Аристоксена) «симфонные» и «диафонные» интервалы рассматривались как теоретические категории, которые никто не дифференцировал на интервальные и мелодические образования. В тексте же «Гармоники» появляется иная тенденция, несомненно являющаяся отражением изменений, происходивших в музыкальной практике. Поэтому перед наукой о музыке возникла задача дать обоснование двухголосным образованиям и пояснить, почему среди них самыми распространенными стали октава, кварта и квинта. Скорее всего, именно в результате таких изменений мог возникнуть новый теоретический подход.

Эта сторона проблемы ясна и не вызывает вопросов. Совершенно иначе обстоит дело с другими ее сторонами. В последнем приведенном фрагменте «Гармоники» октава и двойная октава названы «гомофониями» (οἱ ὁμοφωνίαι), то есть «однозвучиями». Это может быть следствием двух обстоятельств.

из-за превосходства [принадлежит] «гомофониям»¹⁶⁴, второе — симфониям, а третье — мелодическим [звукам].

Октава и двойная октава явно отличаются от других симфоний, как те — от мелодических [звуков]¹⁶⁵, поэтому более подобало бы называть их однозвучиями.

Поэтому «гомофониями»¹⁶⁶ нами будут определены [интервалы], создающие для слуха ощущение совместного¹⁶⁷ одного [звучания], как октавы и [прочие интервалы], составленные из них. Симфонии же самые близкие к «гомофониям», как квинты и кварты, а также [интервалы] составленные из них и «гомофоний»¹⁶⁸.

¹⁶⁴ То есть «равнозвучиями».

¹⁶⁵ В этой фразе pronomen demonstrativum ἐκεῖνοι подразумевает «симфонии» кварты и квинты, а под определением ἐμμελεῖαι — диесис, полутон и тон, участвующие в создании мелодических последовательностей.

¹⁶⁶ То есть «однозвучиями».

¹⁶⁷ Буквально: «соприкасающегося».

¹⁶⁸ Очевидно, подразумеваются ундецима и дуодецима.

Согласно одному из них Птолемей хотел научно обосновать при помощи указания на общий «динамис» всем известные акустические особенности восприятия звуков октавы, активно использовавшиеся в музыкальной практике при настройке музыкальных инструментов. Как уже указывалось, именно это своеобразие слуховой реакции на кварту, квинту и октаву послужило стимулом для пифагорейцев заняться их выражением в математической форме. Но Птолемей-теоретик не мог не знать, что звуки октавы не обладают общим «динамисом». Более того, он в своем сочинении убедительно продемонстрировал, что такое положение полностью соответствует его ощущениям (см. вышепротитированный фрагмент *Ptolem. Harm. II 6*). Следовательно, данное предположение, сводящееся к стремлению Птолемея дать «теоретическую основу» октаве, противоречит не только его воззрениям, но и ощущениям.

Другое предположение должно означать, что современники Клавдия Птолемея, вопреки всем свидетельствам источников, действительно воспринимали звуки октавы как один и тот же. Если даже это была реакция слухового восприятия (что требует детальной проверки), то все равно процитированное утверждение противоречит очевидной реальности эпохи александрийского ученого. Ведь ни одна октавная пара звуков античной музыкальной системы не носит одинакового названия! Откуда Птолемей мог знать, что звуки, составляющие октаву, «одни и те же». Анализ показывает, что тетраходным музыкальным мышлением в качестве таких одноименных звуков выступали те, которые составляют кварту. Они имели общие названия: «гипаты» либо «нэты», «паргипаты» либо «триты», «лиханосы» либо «паранэты»¹⁶⁹. Вместе с тем не указан ни один случай, чтобы звуки октавы имели одно название. А трактовка звуков октавы как «гомофонии» предполагает именно такое положение.

Здесь вновь мы сталкиваемся с проблемой, весьма сложной для восприятия нашим современником. Основная трудность заключается не в том, как бы он реагировал на звуки октавы, если бы они носили разные наименования. Всем очевидно, что даже без знания элементарной теории музыки каждый из нас воспринимает звуки октавы если не как однозвучие, то во всяком случае как нечто близкое к нему. Это следствие объективных закономерностей современного музыкального мышления, характеризующегося октавным ладовым объемом. Основное препятствие для познания истины в данном вопросе заключается в невозможности установить особенности слухового восприятия звуков октавы при гегемонии тетраходного мышления.

Если согласиться с тем, что и в античной тетраходной музыкальной цивилизации звуки октавы вызывали ту же слуховую реакцию, которая характерна для наших современников, то это означало бы первичность физико-акустических начал и вторичность ладофункциональных. По многим причинам автор этих строк не может согласиться с таким решением, поскольку оно предполагает вечную статику музыкального мышления, что противоречит всему известному об истории музыки.

Правда, существует одна-единственная возможность разобраться в этой дилемме посредством свидетельств других источников, созданных до птолемеевской эпохи, в ее время и впоследствии. Это поможет уяснить, что

¹⁶⁹ См. гл. I, таблицы I, Ia, а также II.

подразумевалось под термином «гомофония» и определяли ли другие авторы октаву в качестве «гомофонии». Во всяком случае такой анализ если не полностью, то частично все же должен внести ясность в этот вопрос.

Конечно, при поставленной задаче целесообразно опираться исключительно на датированные источники, поскольку благодаря им можно изучаемую проблему координировать с хронологией.

Сразу же нужно отметить, что термин «гомофония» в таких источниках отсутствует вплоть до II века. Кроме «Гармоники» Птолемея он впервые появляется в сочинении Никомаха, где «гомофония» присутствует вместе со своим синонимом ὁμότονος («однотоновый»). Рассказывая о том, что ступень II в диатонике (h – c – d – e) и в хроматике (h – c – des – e) представлена одним и тем же звуком, который соответствует ступени III в энгармонии (h – x – deses – e), автор пишет (*Nicom. Enchir.* 11):

Ἐν μὲν οὖν χρωματικῶ ὁ τρίτος ἡλλάγη φθόγγος πρὸς τὸ διάτονον, ὁ δὲ δεύτερος τῶ μὲν διατονικῶ ὁ αὐτὸς ἔμεινεν, ὁμοτονεῖ δὲ τῶ τοῦ ἑναρμονίου τρίτῳ.

Так, в хроматике третий звук изменен по сравнению с диатоникой, а второй остался тем же самым, что и в диатонике, но он однозвучен с третьим [звуком] в энгармонии¹⁷⁰.

Далее Никомах указывает на «соединенную нэту, всегда однотоновую и однозвучную с отделенной паранэтой¹⁷¹» (τὴν συνημμένην νήτην ὁμότονον ἐκ παντὸς καὶ ὁμόφωνον τῇ διεξευγμένη παρανήτῃ. — *Ibid.*). Иначе говоря, в обоих этих фрагментах термином «гомофония» обозначается один и тот же звук, а не звуки октавы (ср. таблицу III¹⁷²). Следовательно, семантика «гомофонии», представленная в тексте «Гармоники» Птолемея, отсутствует у Никомаха.

Аналогично использован этот термин и у Гауденция, жившего приблизительно в III–IV веках¹⁷³: «Гомофонные [звуки] — те, которые не отличаются между собой ни низиной, ни высотой» (ὁμόφωνοι μὲν οὖν εἰσιν, οἳ μῆτε βαρύτητι μῆτε ὀξύτητι διαφέρονται ἀλλήλων. — *Gaud. Isag.* 18). Более развернуто ту же мысль он высказал в другой части своего сочинения (*Ibid.* 2):

Τόπος δὲ ἐστὶ φθόγγου, καθὸ τοὺς μὲν βαρυτέρους, τοὺς δὲ ὀξύτερος προιέμεθα. τοὺς μὲν γὰρ ἐν ταῦτῳ φαινομένους τόπῳ φάμεν ὁμοφώνους, τοὺς δὲ ὀξύτερος ἢ βαρυτέρους ἐν διαφόροις τόποις εἶναι λέγομεν.

Пространство же музыкального звука — то, в соответствии с чем одни [звуки] мы издаем более низкими, другие — более высокими. Мы утверждаем, что гомофонии обнаруживаются в одном и том же месте [звукового пространства], а более высокие или более низкие [звуки] существуют в различных [его] местах.

Следовательно, и здесь отсутствует «октавное понимание» гомофонии.

¹⁷⁰ К сожалению, представленные выше звуковые ступени античных тетрахордов, выраженные современными обозначениями (h, x, c, deses, des, d, e), вынуждают разными наименованиями (c и deses) обозначать ступени, которые для древних представляли собой один и тот же звук. Поэтому заключительная фраза текста о том, что ступень II в диатонике «однозвучна» с ступенью III в энгармонии, не противоречит указанию Никомаха.

¹⁷¹ Имеются в виду нэта тетрахорда соединенных и паранэта тетрахорда отделенных.

¹⁷² См. гл. III, § 3.

¹⁷³ О нем см. гл. IV, § 6.

Более того, его нельзя найти и в сочинении, созданном на закате Античности или в даже ранневизантийский период¹⁷⁴. Хотя в нем гомофония представлена менее четко, но ее смысл совершенно ясен (*Bacch. Isag. rog. 60*):

Ὁμοφωνία δὲ τί ἐστίν; — Ὅταν ἅμα δύο φθόγγοι τυπτομένοι μήτε ὀξύτεροι μήτε βαρύτεροι ἀλλήλων ὑπάρχωσι.

Что такое гомофония? — Когда из двух одновременно взятых звуков не господствуют друг над другом ни более высокие, ни более низкие.

Для полной картины использования «гомофонии» целесообразно представить свидетельство еще одного, пока точно не датированного источника, но по общему мнению созданному в позднеантичный период. Речь идет о трактате Аристида Квинтилиана, вне сомнения появившегося много времени спустя после эпохи Птолемея. С его точки зрения «гомофонные же те [звуки], которые имеют различную функцию звучания¹⁷⁵, но одинаковую высотность» (ὁμόφωνοι δὲ οἵτινες δύναμιν μὲν ἀλλοίαν φωνῆς, τάσιν δὲ ἴσην ἐπέχουσιν. — *Arist. Quint. De mus. II 6*). Иначе говоря, автор этого фрагмента указывает на один и тот же звук, который в различных тональностях приобретает неодинаковый «динамис».

Итак, не вызывает сомнений, что среди абсолютного большинства датированных специальных источников невозможно найти толкование «гомофонии» как обозначения интервала октавы. В качестве исключения может рассматриваться лишь один-единственный памятник письменности — знаменитый трактат Боэция, созданный в самом конце V века¹⁷⁶. В главе, называющейся «Какими способами Птолемей определяет симфонии¹⁷⁷» (*Quibus modis Ptolomaeus consonantias statuat*), сказано (*Boet. De instit. mus. V 11*):

Et unisonae quidem sunt, quae unum atque eundem singillatim pulsae reddunt sonum, aequisonae vero, quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, ut est diapason eaque duplicata, quae est bis diapason.

Однозвучные [звуки] те, которые, произведенные порознь, дают одно и то же звучание. Равнозвучные — те, которые, одновременно изданные, каким-то образом создают из двух [звуков] одно простое звучание. Например, октава и ее удвоение — двойная октава.

Толкование этого фрагмента осложняется при сопоставлении латинской и греческой терминологии: переводил ли Боэций ἡ ὁμοφωνία как unisonus («однозвучие») или как aequisonus («равнозвучие»? Судя по содержанию текста, это все же второе определение, когда «создают из двух [звуков] одно простое звучание».

Таким образом, это единственный из датированных источников, почти буквально повторяющий соответствующий фрагмент из «Гармоники» Птолемея. Нужно учитывать, что птолемеевский опус являлся важным источником для Боэция, поскольку он часто ссылается на него и имя Птолемея появляется девять раз¹⁷⁸.

¹⁷⁴ О нем см. гл. V, § 6.

¹⁷⁵ δύναμιν ...φωνῆς. Если исходить из логики античных музыкально-теоретических источников, то здесь должно быть упомянуто слово φθόγγου, а не φωνῆς.

¹⁷⁶ О нем см. § 5 настоящей главы.

¹⁷⁷ Здесь, как и во многих других случаях, consonantia — латинский вариант греческой ἡ συμφωνία.

¹⁷⁸ *Boet. De instit. mus. I 5, 6, 32; II 18, 27; IV 17; V 3, 5, 7.*

На основе сопоставления всех приведенных данных можно сделать два вывода.

Согласно одному из них Птолемей отличался от всех предшественников, современников и потомков особым чувством, благодаря которому он как никто другой в эпоху Античности и вопреки объективным тетрахордным нормам музыкального мышления воспринимал разные звуки интервала октавы как один и тот же. А Боэций, который был компилятором, собравшим в своем трактате сведения о музыке из многих источников, и находился под сильным влиянием Птолемея, изложил в латинском варианте точку зрения александрийского ученого.

Согласно другому выводу трактат Птолемея, как иopus Боэция, подверглись поздней редакции. Не следует думать, что последний, в отличие от всех других памятников письменности, был огражден от подобных вмешательств. Ведь история его рукописной жизни еще не изучена. Что же касается общей «направленности» предполагаемых поздних «вставок», то их не нужно интерпретировать как внедрения, осуществленные одним и тем же человеком. Речь может идти об одной эпохе, когда самые различные редакторы «приближали» текст источников к своим представлениям, сформировавшихся в их время.

Конечно, каждый может согласиться с тем из этих выводов, который больше соответствует его убеждениям. Я же склонен принять второй из них, поскольку он больше согласуется с нормами античного музыкального мышления и соответствует ситуации, сопровождавшей многовековую жизнь рукописных памятников.

Вместе с тем необходимо отметить, что, вопреки всем приведенным выше свидетельствам, доказывающим, что в эпоху Античности никто кроме Птолемея не квалифицировал октаву как «гомофонию», существуют два недатированных источника, неизвестно кем и когда созданных, но в которых также дается характеристика октавы как «гомофонии». В последующих разделах монографии будут обсуждены главные положения этихopusов, а их авторы представлены как «Псевдо-Аристотель» и «Псевдо-Никомах»¹⁷⁹. Сейчас же нужно ознакомиться только с их трактовкой «гомофонии», чтобы не исключать из анализа и такие свидетельства.

В первом из этих анонимных сочинений, озаглавленном «Проблемы» (Προβλήματα), гомофония дается в двух совершенно несовместимых значениях. С одной стороны, Псевдо-Аристотель утверждает, что октава — «гомофония», но для доказательства этого опирается не на слух (как Птолемей), а на пропорцию, которая, по его мнению, как-будто свидетельствует об однозвучии (*Ps.-Aristot. Probl. XIX 14*):

Διὰ τί λανθάνει τὸ διὰ πασῶν, καὶ δοκεῖ ὁμόφωνον εἶναι...; τὰ γὰρ ἐν τοῖς ὀξέσιν ὄντα οὐχ ὁμόφωνα, ἀλλ' ἀνάλογον [как интервал, состоящий из двух разных звуков]¹⁸⁰ и кажется, что она гомофо-

¹⁷⁹ См. гл. V, § 2 и 4.

¹⁸⁰ Без такого уточнения, данного в квадратных скобках, основная идея этого фрагмента может остаться непонятной. То же самое необходимо сказать и о ремарке в следующем предложении, без которой текст лишается всякого смысла, а в результате получается бестолковое утверждение: «между высокими не существуют однозвучия» (τὰ γὰρ ἐν τοῖς ὀξέσιν ὄντα οὐχ ὁμόφωνα).

ἀλλήλοις διὰ πασῶν. — Ἦ ὅτι ὡςπερ ὁ αὐτὸς εἶναι δοκεῖ φθόγγος διὰ τὸ ἀνάλογον ἰσότης ἐπὶ φθόγγων; τὸ δὲ ἴσον τοῦ ἑνός.

Известная пропорция октавы 2 : 1 никак не может трактоваться как равенство (1 : 1 или 2 : 2). Поэтому даже невозможно комментировать содержание этого текста и крайне удивительно, что до сих пор есть исследователи, искренне считающие этот трактат созданием последователей Аристотеля, вряд ли способных утверждать очевидную нелепость (а аналогичных казусов в главах этого сочинения, посвященных музыке, достаточно много¹⁸¹).

Более того, в тексте того же Псевдо-Аристотеля присутствует и прямо противоположное понимание «гомофонии» — именно в том ракурсе, в котором его трактовал не Птолемей, а остальные теоретики музыки, как следует из вышеприведенных цитат¹⁸² (Ibid. XIX 39):

Διὰ τί ἡδίων ἐστὶ τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμόφωνου; — Ἦ καὶ τὸ μὲν ἀντίφωνον σύμφωνόν ἐστι διὰ πασῶν; ἐκ παίδων γὰρ νέων καὶ ἀνδρῶν γίνεται τὸ ἀντίφωνον, οἱ διεστάσι τοῖς τόνοις ὡς νήτη πρὸς ὑπάτην.

συμφωνία δὲ πᾶσα ἡδίων ἀπλοῦ φθόγγου, ...¹⁸⁴ καὶ τούτων ἡ διὰ πασῶν ἡδίστη τὸ ὁμόφωνον δὴ ἀπλοῦν ἔχει φθόγγον.

Следовательно, если в предыдущем отрывке Псевдо-Аристотеля «гомофония» характеризуется как октава, то здесь этот же термин обозначает однозвучие.

Такие несовместимые аргументации являются свидетельством даже не эклектики, а совершенно очевидной компиляции. В ее основе лежат самые

ния...? Ведь между высокими [и низкими звуками октавы] не существуют однозвучия, а между ними — октавная пропорция. — Потому ли, что благодаря пропорции кажется, что [это] как бы один и тот же звук, а пропорция — равенство в звуках? Равенство же [— свидетельство] одного [звука].

Отчего симфония приятнее гомофонии? — Потому ли, что антифон¹⁸³ — это симфония октавы? Антифон получается из [голосов] юношей и мужчин, которые отделяются [друг от друга столькими] тонами — как нэта от гипаты.

Всякая симфония приятнее простого звука ... и среди них октава — самая приятная. Гомофония же представляет единственный звук.

¹⁸¹ См. гл. V, § 2.

¹⁸² См. фрагменты из *Nicom. Enchir.* 11; *Gaud. Isag.* 18 и 2; *Bacch. Isag. rog.* 60; *Arist. Quint. De mus.* II 6.

¹⁸³ «Антифон» (τὸ ἀντίφωνον) — в данном случае «ответное звучание». Согласно тому же источнику «в октаве низ получается антифоном верха» (ἐν τῇ διὰ πασῶν τοῦ μὲν ὀξέος ἀντίφωνον γίνεται τὸ βαρὺ. — Ibid. XIX 13). Очевидно, этот термин появился как реакция на известный среди музыкантов «эксперимент», описанный в тех же «Проблемах»: «Отчего, если кто-то, дернув нэту, [затем] прижмет [струну], то кажется, что резонирует одна гипата? Потому ли что отзвук от нее, сопряженный преимущественно с [этим] звуком, получается из-за симфонности? Ведь оказывается, что единство усиливается при подобии, а другие из-за слабости остаются незамечены» (Διὰ τί, ἐὰν τις ψήλας τὴν νήτην ἐπιλάβῃ, ἡ ὑπάτη μόνη δοκεῖ ἀντηχεῖν; — Ἦ ὅτι συμφυῆς μάλιστα γίνεται τῷ φθόγγῳ ὁ ἀπὸ ταύτης ἡχος διὰ τὸ σύμφωνος εἶναι; τῷ οὖν συναυξάνεσθαι τῷ ὁμοίῳ φαίνεται μόνος, οἱ δὲ ἄλλοι διὰ μικρότητα ἀφανεῖς. — Ibid. XIX 24).

¹⁸⁴ Пропущенная и заключенная издателем в скобки фраза (δι' ἃ δέ, εἰρηται — «а почему — было сказано») не имеет непосредственного отношения к обсуждаемой проблеме.

различные источники. С одной стороны, эти положения, принятые музыкальными теоретиками, согласно которым «гомофония» — однозвучие. С другой же — возможное заимствование из «Гармоники» Птолемея, но, как представляется, уже после свершившейся поздней интервенции в текст.

Однако такой вывод не окончательный, и исследование данной проблемы должно продолжаться.

В тексте другого анонимного автора, Псевдо-Никомаха, как и в трактате Боэция, «гомофония» упоминается вместе с именем Птолемея. По мнению Псевдо-Никомаха, из всех систем александрийский астроном принимает «пятнадцатиструнную, [выражающуюся] в двойной октаве, что определяется как “немодулирующая система”» (δεκαπέντε χορδὰς εἰς τὸ διὰ διὰ πασῶν κατὰ τὸ ἀμετάβολον σύστημα ὀρίζονται. — *Ps.-Nicom. Excerpta*. 4). Далее в источнике сказано (*Ibid.*):

ᾧ δὴ καὶ ὁ Πτολεμαῖος συναρέσκεται καὶ ἄχρι τούτου τοῦ ἀριθμοῦ δεῖν ἴστασθαι λέγει· τοὺς μὲν τόνους τοῖς εἶδεσι τοῦ διὰ πασῶν ἰσαριθμούς λέγων καὶ τοῖς εἶδεσι¹⁸⁵ τοῦ τε διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε· ἐξ ὧν καὶ τὸ ὁμόφωνον [πάντα τούτῳ]¹⁸⁶ ἐμπεριλαμβάνεσθαι κατὰ τοῦτο τὸ πλῆθος τῶν φθόγγων.

Действительно, Птолемей удовлетворяется ею и говорит, что [систему] необходимо устанавливать до этого числа¹⁸⁷; утверждая, что тональности по количеству равны видам октавы, а также видам кварты и квинты, которыми¹⁸⁸ охватывается и гомофония [состоящая] из этого количества звуков¹⁸⁹.

Здесь мы сталкиваемся не с мнением автора этого фрагмента, а лишь с переказом идеи, изложенной в тексте трактата Птолемея.

Таким образом, в распоряжении науки есть только два анонимных сочинения (Псевдо-Аристотеля и Псевдо-Никомаха), поддерживающих мысль об октаве как «гомофонии». Если учитывать, что их происхождение неизвестно, а в содержании многое не соответствует общепринятым музыкально-теоретическим представлениям Античности, то естественно возникает серьезный вопрос: насколько им можно доверять? Если же источником для «гомофонного» представления октавы в обоих опусах послужил трактат Птолемея, то нельзя исключать самые различные варианты такого заимствования. Ведь, как уже указывалось, текст «Гармоники» по данной тематике вызывает подозрение, связанное с поздней редакцией. Поэтому вполне возможно, что «извлечения» из текста Птолемея произошли уже после поздних добавлений и исправлений. Такое допущение лишь усиливает опасения, сложившиеся в процессе анализа этих опусов. Во всяком случае все изложенные здесь версии нужно продолжать изучать.

Кроме того, в процитированном фрагменте Псевдо-Никомаха затронута еще одна проблема текста «Гармоники» Птолемея, в котором утверждается, что количество тональностей должно соответствовать числу так называемых видов октавы. Анализ сути данной идеи не должен пройти мимо музыкального антиковедения, поскольку она также свидетельствует об

¹⁸⁵ По свидетельству издателя этого памятника К. Яна, повторение τοῖς εἶδεσι есть только в одной группе рукописей (*Jan. P.* 275). Но поскольку этот термин полностью соответствует содержанию текста, он сохранен при переводе.

¹⁸⁶ Всеми издателями эти два слова признаны попавшими в текст по недоразумению.

¹⁸⁷ То есть до 15 звуков.

¹⁸⁸ Буквально: «из которых».

¹⁸⁹ Подробнее об этом свидетельстве Псевдо-Никомаха см. далее.

очередном отклонении одного из важнейших положений сочинения Птолемея от тех, которые сформировались в древней науке о музыке. Чтобы более обстоятельно обсудить этот вопрос, необходимо обратиться не только непосредственно к самому конфликту концепций, но и к их истокам. Это вынуждает временно прервать обсуждение содержания «Гармоники» Птолемея, чтобы потом вновь вернуться к нему, но уже оснащенными соответствующими сведениями.

г) *Наставления из другой эпохи?*

Прежде всего нужно выяснить, что такое «виды октавы». Обзор специальных источников показывает самые различные варианты использования термина «виды» (τὰ εἶδη). Например, в «Гармонических элементах» Аристоксена можно встретиться с таким понятием, как «вид движения» (εἶδος τῆς κινήσεως), подразумевающим особенности звукового потока, который рассматривался автором в двух вариантах — музыкальном или интервальном и немзыкальном или речевом. Часто там же упоминается «вид системы» (τοῦ συστήματος εἶδος), предполагающий звуковую организацию, образованную как соединенные или отделенные тетрахорды. В том же памятнике музыкознания нередко появляются «виды тетрахордов» (τὰ εἶδη τῶν τετραχόρδων), указывающие на неодинаковое их ладовое содержание — диатоническое, хроматическое или энгармоническое (*Aristox. Elem. harm.* P. 7, 86, 74).

Почти аналогичная ситуация и в работах современников Птолемея. Так, в «Руководстве по гармонике» Никомаха присутствуют «виды звучания» (τὰ εἶδη τῆς φωνῆς. — *Nicom. Enchir.* 3), соответствующие аристоксеновским «видам движения» (музыкальному и немзыкальному). В трактате Теона Смирнского систематически упоминается тот или иной «вид пропорций» (εἶδος λόγων. — *Theon. Smyrn. passim*). Но ни у кого среди предшественников и современников Птолемея нет «видов октавы» (τὰ εἶδη τοῦ διὰ πασῶν), которым в их сочинениях придается большое значение при тональной организации звукового пространства.

Интересные данные дают письменные памятники, созданные в постптолемеевскую эпоху. Так, трактат Гауденция, появившийся в научном обиходе, возможно, одно или два столетия спустя после времени жизни Птолемея¹⁹⁰, уделяет много внимания различным «видам». Например, он указывает на «виды окраски ладов» (εἶδη χροιαὶ τῶν γενῶν. — *Gaud. Isag.* 5), подразумевая различные интервальные структуры тетрахордных ладов: «Окраска же то, посредством чего отличаются между собой [лады¹⁹¹], находящиеся в одном и том же [звуковом] пространстве» (χροιαὶ δὲ ἐστὶ, καθ' ἣν διαφέροιν ἄν ἀλλήλων οἱ κατὰ τὸν αὐτὸν τόπον. — *Ibid.*). Дальнейший текст этого источника подтверждает, что в данном случае особый «вид» — это интервальная структура каждого лада (*Ibid.*):

Μελωδεῖται δὲ τὸ διατονικὸν γένος τὸ Напряженный диатонический лад σύντονον ἐπὶ μὲν τὸ ὄξυ καθ' ἡμίτονιον исполняется¹⁹² [снизу] вверх по полу-

¹⁹⁰ О Гауденции см. гл. IV, § 6.

¹⁹¹ Scil. τὰ γένη. Обоснованность такой трактовки подтверждается далее цитируемым фрагментом.

¹⁹² Буквально: «поется». Но поскольку ладовые формы действовали не только в вокальной, но и на инструментальной музыке, то более целесообразно при переводе дать глагол, подразумевающий вообще музицирование.

καὶ τόνον καὶ τόνον, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ δῆλον ὡς ἔμπαλιν. τὸ δὲ χρωματικὸν πολυειδῶς μὲν καὶ αὐτὸ μελωδεῖται. καὶ καθ' ἓν εἶδος ὡς ἐπὶ παραδείγματος ἐπὶ μὲν τὸ ὀξύ καθ' ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον, ἐπὶ τὸ βαρὺ δὲ ἐναντίως. ἐνδὲ τῷ ἐναρμονίῳ γένοι προέεισιν ἢ μελωδία κατὰ τεταρτημόριον καὶ τεταρτημόριον καὶ δίτονον.

Иначе говоря, здесь «видами» являются интервальные структуры ладов: диатонического ($1/2$ т. – 1т. – 1т.), хроматического ($1/2$ т. – $1/2$ т. – $1/2$ т.) и энгармонического ($1/4$ т. – $1/4$ т. – 2т.).

Но это лишь один из вариантов «видов», представленный в трактате Гауденция. В том же сочинении описывается и другой, также определяемый как «вид» (Ibid. 18):

Τῶν δὲ τετραχόρδων εἶδη ἐστὶν ἧτοι σχήματα τρία. γίνεται δὲ ταῦτα, ὅταν τοῦ αὐτοῦ μεγέθους τῶν τετραχόρδων σωζομένου καὶ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν συστημάτων ἢ τάξις μόνη καὶ ἢ σύνθεσις ἀλλοίωσιν λάβῃ.

πρῶτον μὲν οὖν εἶδος ἐστὶ τὸ ἀπὸ ὑπάτης ὑπάτων ἐπὶ ὑπάτην μέσων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον πρῶτον ἐπὶ τὸ βαρὺ. δεῦτερον δὲ τὸ ἀπὸ παρυπάτης ὑπάτων ἐπὶ παρυπάτην μέσων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον <πρῶτον>¹⁹⁴ ἐπὶ τὸ ὀξύ. τρίτον δὲ τὸ ἀπὸ λιχανοῦ ἐπὶ λιχανόν, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον μέσον.

тону, тону и тону, а [сверху] вниз, — очевидно, наоборот. Хроматический же [лад] разнообразен, и он исполняется [особым образом]. Согласно одному виду, например, [снизу] вверх — по полутону, полутону и трехполутонии, а [сверху] вниз — наоборот¹⁹³. В энгармоническом же ладе мелодия продвигается по [последовательности] четверть тона, четверть тона и дитон.

Существуют виды либо формы тетрахордов. Они получаются тогда, когда тетрахорды сохраняют свои интервалы и число [звучков] систем, а изменяется только [их] порядок и последовательность.

Поэтому первый вид — от гипаты [тетрахорда] нижних до гипаты [тетрахорда] средних, в котором полутон первый снизу; второй [вид] — от паргипаты [тетрахорда] нижних до паргипаты [тетрахорда] средних, в котором полутон <первый> сверху; третий — от лиханоса [тетрахорда нижних] до лиханоса [тетрахорда средних], в котором полутон посередине.

Для понимания этого текста не требуется особых знаний и глубокого осмысления музыкально-теоретических категорий. Содержание процитированного фрагмента представляет собой описание механического перемещения конструкции диатонического тетрахорда по собственным ступеням с обязательным сохранением интервалики. Для наглядности это можно представить в следующей таблице на с. 174.

Совершенно очевидно, что никакого отношения к античной ладовой организации эти «виды тетрахорда» не имеют, поскольку ладов со структурой, соответствующей второму (1т. – 1т. – $1/2$ т.) и третьему (1т. – $1/2$ т. – 1т.) «видам», не существовало. Значит, они представляют собой лишь автоматическую перестройку интервальных конструкций одних и тех же ладов.

¹⁹³ Очевидно, другие «виды» хроматического лада предполагали различные по величине акустические варианты полутонов и трехполутонии по типу тех, которые приводятся у Птолемея: *Ptolem. Harm. II 14*. Но в сохранившемся тексте Гауденция они отсутствуют.

¹⁹⁴ В издании К. Яна — τρίτον, что является очевидной ошибкой, даже не требующей аргументации. Поэтому τρίτον здесь заменен на πρῶτον.

ТАБЛИЦА XII

| Первый вид тетра хорда | | Второй вид тетра хорда | | Третий вид тетра хорда | |
|------------------------|-----------|------------------------|-----------|------------------------|-----------|
| | | | | | лиханос |
| | | | | 1т. | |
| | | паргипата | | | паргипата |
| | | $1/2$ т. | | $1/2$ т. | |
| | гипата | | гипата | | гипата |
| 1т. | | 1т. | | 1т. | |
| | лиханос | | лиханос | | лиханос |
| 1т. | | 1т. | | | |
| | паргипата | | паргипата | | |
| $1/2$ т. | | | | | |
| | гипата | | | | |

Следовательно, «виды тетра хордов» не отражают особенностей ни ладового, ни тонального мышления эпохи¹⁹⁵. Действительно, если бы это было иначе, то в соответствии с тональными нормативами всех музыкальных цивилизаций при формировании звукоряда каждой новой тональности, расположенной на определенном высотном уровне, должна была сохраняться первоначальная интервально-ладовая последовательность. Ничего подобного в данном случае нет.

Аналогичным образом в трактате Гауденция указывается на «виды квинты» (Ibid.):

Τοῦ δὲ διὰ πέντε εἶδη ἐστὶν ἤτοι σχήματα τέσσαρα. πρῶτον μὲν τὸ ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃ, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον πρῶτον ἐπὶ τὸ βαρὺ. δεῦτερον δὲ τὸ ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην διεξευγμένων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον τελευταῖον ἐπὶ τὸ ὀξύ. τρίτον δὲ τὸ ἀπὸ λιχανοῦ μέσων ἐπὶ παρανήτην διεξευγμένων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον δεῦτερον ἀπὸ τέλους. τέταρτον ἀπὸ μέσης ἐπὶ νήτην διεξευγμένων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον δεῦτερον ἀπ' ἀρχῆς.

Существует четыре вида или формы квинты. Первый [вид] — от гипаты [тетра хорда] средних до парамесы, в котором полутон первый снизу; второй [вид] — от паргипаты [тетра хорда] средних до триты [тетра хорда] отделенных, в котором полутон последний сверху; третий — от лиханоса [тетра хорда] средних до паранэты [тетра хорда] отделенных, в котором полутон второй от конца¹⁹⁶; четвертый — от мезы до нэты [тетра хорда] отделенных, в котором полутон второй от начала¹⁹⁷.

Содержание этого фрагмента также нетрудно воплотить в форме таблицы:

¹⁹⁵ С полным основанием это можно сравнить, например, с аналогичными вариантами звукоряда C-dur или любого другого. Первый «вид» — c, d, e, f, g, a, h, c'; второй «вид» — d, e, f, g, a, h, c', d'; третий вид — e, f, g, a, h, c', d', e' и т. д. Совершенно очевидно, что эти последовательности не отражают принципов, на которых базируется мажоро-минорная ладотональная система. Аналогичным образом античные «виды» не отражают логики древней ладотональной организации.

¹⁹⁶ Подразумевается от верхнего конца.

¹⁹⁷ То есть снизу.

ТАБЛИЦА XIII

| Первый вид квинты | | Второй вид квинты | | Третий вид квинты | | Четвертый вид квинты | |
|----------------------|-----------|----------------------|-----------|----------------------|----------|-------------------------|----------|
| | | | | | | | нэта |
| | | | | | | 1т. | |
| | | | | | паранэта | | паранэта |
| | | | | 1т. | | 1т. | |
| | | | трита | | трита | | трита |
| | | $\frac{1}{2}$ т. | | $\frac{1}{2}$ т. | | $\frac{1}{2}$ т. | |
| | парамеса | | парамеса | | парамеса | | парамеса |
| 1т. | | 1т. | | 1т. | | 1т. | |
| | меса | | меса | | меса | | меса |
| 1т. | | 1т. | | 1т. | | | |
| | лиханос | | лиханос | | лиханос | | |
| 1т. | | 1т. | | | | | |
| | паргипата | | паргипата | | | | |
| $\frac{1}{2}$ т. | | | | | | | |
| | гипата | | | | | | |

Значит, и данная конструкция «видов квинты» также является серией автоматических вариантов одной и той же последовательности, заимствованной из системы не соединенных тетракордов (как при «видах тетракорда»), а отделенных.

При знакомстве со всем этим материалом возникает вполне закономерный вопрос: если представленные «виды» не имеют никакого отношения ни к ладовой, ни к тональной организациям, то чем объяснить их появление в науке о музыке?

Не следует забывать, что в эпоху Античности научная и учебная литература не дифференцировались, а сосуществовали в одних и тех же опусах. Об этом свидетельствуют даже названия некоторых памятников: «Руководство по гармонике» (Никомах), «Введение в гармонику» (Гауденций), «Введение в музыку» (Алипий). Иначе говоря, каждый трактат совмещал в себе обе функции — изложение сформировавшихся научных представлений и одновременно учебное руководство. Этого требовали образовательные нормативы «квадривиума», в который музыка входила наряду с другими дисциплинами. Для реализации такой задачи в области звуковысотной организации музыки, излагавшейся в гармонике, необходимо было подготовить обучающегося к встрече со всеми возможными вариантами звукового пространства. Здесь помощь могли оказать уже знакомые, но несколько преобразованные музыкально-теоретические категории. Это интервальные последовательности ладов, изъятые из их естественных форм и механически трансформированные в различные по конструкции звукоряды. В таком же ракурсе использовались различные типы связей тетракордов, соединенных и отделенных, но уже не ради моделирования модуляций, а для демонстрации возможных многочисленных структур звукового пространства.

С той же целью использовалась закрепившаяся с пифагорейских времен методика представления октавы как соединения кварты и квинты. Свиде-

тельством этому являются все памятники античного музыкознания. Например, после упоминания кварты и квинты у Аристоксена сказано, что «октава составлена из указанных симфоний» (ἐκ τῶν εἰρημένων συμφώνων σύνθετον τὸ διὰ πασῶν, — *Aristox. Elem. harm.* P. 56). У Никомаха можно прочесть: «разница [звучаний] струн [создающих] кварты, квинты и соединения обеих, называемое октавой» (διὰ τεσσάρων χορδῶν ἀπόστασις ἢ τε διὰ πέντε καὶ ἡ κατ' ἀμφοτέρων σύνοδος διὰ πασῶν λεγόμενη. — *Nicom. Enchir.* 6). То же самое утверждается в трактате Теона Смирнского: «октава состоит из квинты и кварты» (τὸ διὰ πασῶν ἐκ τε τοῦ διὰ πέντε καὶ διὰ τεσσάρων συντίθεται. — *Theon. Smyrn.* P. 61). Фактически нет ни одного специального источника, в котором пропущена такая установка. Она естественна для тетрахордного музыкального мышления, поскольку по своим размерам октава выходит за рамки принятого ладового объема и поэтому может рассматриваться только как нечто составное (наподобие современных интервалов, превышающих октаву).

Это обстоятельство также было использовано для учебного освоения звукового пространства, и так как октава — соединение кварты и квинты, то звуковая сфера должна была анализироваться также посредством особого «инструмента», названного «видами октавы» и представлявшего собой соединение трех «видов кварты» и четырех «видов квинты». Однако для облегчения процесса познания, удобного с точки зрения методики и систематизации, каждый из «видов октавы» должен был получить свое название. При «видах» кварты (или тетрахорда) и квинты можно было ограничиться тремя и четырьмя «видами», определявшимися согласно порядковым числительным («первый вид», «второй вид», и т. д.). Но достаточно большое количество «видов октавы» (семь) требовало более конкретных и индивидуальных обозначений. Тогда античное музыкознание обратилось к старому, уже проверенному методу, связанному с феноменом полисемантики, когда один и тот же термин служит для регистрации самых разных объектов.

Хорошо известно, что такой популярный термин, как ἡ ἄρμονία, мог подразумевать столь разнообразные понятия, как «музыка», «стиль», «тональность», «энгармонический лад», «октава», «напев» или «мелодия». Особенно часто ἡ ἄρμονία использовалась в качестве «стиля», связанного с искусством племен, населявших Древнюю Элладу, — дорийцев, эолийцев, ионийцев, фригийцев, лидийцев. По свидетельству источников, нередко даже проходили дискуссии об эстетических достоинствах этих стилей, не обходившиеся без налета античного национализма. Согласно сообщению Афиня (Athen. XIV 624 C, § 19) было известно следующее:

Ἡρακλείδης δ' ὁ Ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ Μουσικῆς οὐδ' ἄρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον, καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον. ἄρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς: τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας.

Гераклид Понтийский в третьей [книге] своего трактата «О музыке» говорит, что фригийскую [мелодию] не нужно называть стилем, как и лидийскую. Ибо есть [только] три [стиля], поскольку существуют три эллинских племена — дорийцы, эолийцы и ионийцы.

Другой «терминологический хамелеон» — существительное ὁ τόνος могло обозначать «звук», «интервал тона» и «тональность». Эта многоликость данного термина подтверждена таким сообщением (*Arist. Quint. De mus.* I 10):

Τόνον δὴ κατὰ μουσικὴν καλοῦμεν
τριῶς ἢ γὰρ ὅπερ τὴν τάσιν, ἢ μέγεθος
ποιὸν φωνῆς, οἶον ᾧ τὸ διὰ ε΄ τοῦ διὰ δ΄
ὑπερέχει, ἢ τρόπον συστηματικόν, οἶον
λύδιον ἢ φρύγιον.

В музыке мы употребляем [слово]
«тон» в трех значениях¹⁹⁸ — либо
как «высотность», либо [как] не-
кую величину звучания, на которую
квинта превышает кварту, либо [как]
системную тональность, например
лидийскую или фригийскую.

В этом фрагменте ἡ τάσις («высотность», подразумевающая точную и определенную высоту звучания) — это «музыкальный звук», поскольку слово указывает на качество присущее только ему. Превышение квинты над квартой — интервал тона и, следовательно, ὁ τόνος определяет и эту интервальную величину. Упоминание же прилагательных λύδιος и φρύγιος рядом с ὁ τόνος явно подразумевает «тональность»¹⁹⁹. Так, в «Гармонике» Клавдия Птолемея, где для определения тональности используется еще термин ὁ τόνος, сопоставление древней, сравнительно малочисленной системы тональностей с современной автору текста, более разнообразной, приводит к следующему заключению (*Ptolem. Harm. II 6*):

Ἐπεὶ δὲ οὐδὲ οὐ προεκεκόφει τοῖς
παλαιοῖς ἢ μέχρι τούτων παραύξησις
τῶν τόνων — μόνους γὰρ ἤδεισαν τὸν τε
δώριον καὶ τὸν φρύγιον καὶ τὸν λύδιον ἐνὶ
τόνῳ διαφέροντας ἀλλήλων.

Так как древним никогда не удавалось увеличение до этих [многочисленных] тональностей, они пользовались только дорийской, фригийской и лидийской, отличающимися друг от друга на один тон²⁰⁰.

В одном из анонимных источников можно найти подтверждение этой информации: «во времена Полимнеста и Сакада²⁰¹ существовало три тональности — дорийская, фригийская и лидийская» (Τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου. — *Ps.-Plut. De mus. 1134, § 8*). Однако в поздних музыкально-теоретических памятниках ὁ τόνος уступает семантику «тональности» другому термину — ὁ τρόπος (который обозначал также и «стиль»), и тогда речь идет уже о более развитой тональной системе (*Bacch. Isag. rog. 46*):

Οἱ οὖν τοὺς τρεῖς τρόπους ἄδοντες τίνας
ἄδουσι; — Λύδιον, φρύγιον, δώριον.

В каких трех тональностях поют певцы? — В лидийской, фригийской, дорийской.

Οἱ δὲ τοὺς ἑπτὰ, τίνας; — Μιξολύδιον, λύδιον, φρύγιον, δώριον, ὑπολύδιον, ὑποφρύγιον, ὑποδώριον.

А в каких семи? — Миксолидийской, лидийской, фригийской, дорийской, гиполидийской, гипофригийской, гиподорийской.

Можно было бы привести много подобных свидетельств, демонстрирующих полисемантику одних и тех же терминов. Нетрудно заметить, что «племенные» названия («дорийский», «фригийский», «лидийский» и другие) были самыми популярными среди них. Поэтому нет ничего удивительного в том, что древние теоретики для более успешной дифференциации «видов октавы» также использовали и эти широко распространенные назва-

¹⁹⁸ Буквально: «тройка».

¹⁹⁹ На страницах данной монографии уже приводилось почти аналогичное свидетельство, но из другого источника: *Cleon. Isag. 12*. См. гл. II, § 6.

²⁰⁰ О причине этого ошибочного утверждения см. гл. V, § 5.

²⁰¹ Об этих выдающихся древнеэллинических музыкантах VI века до н. э. см. гл. V, § 5.

ния. Если ими можно было обозначать такие различные категории, как музыкальный стиль и тональности, то добавление к ним еще и «видов» должно было восприниматься как нечто естественное. В результате «виды» стали именоваться теми же терминами, что и тональности (*Gaud. Isag.* 19):

Καλεῖται δὲ τὸ μὲν πρῶτον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν μιξολύδιον, τὸ δὲ δεύτερον λύδιον, καὶ τὸ τρίτον φρύγιον, τὸ δὲ τέταρτον δώριον, καὶ τὸ πέμπτον ὑπολύδιον, καὶ τὸ ἕκτον ὑποφρύγιον, τὸ δὲ ἕβδομον κοινὸν ἔκαλεῖτο καὶ λοκρικὸν καὶ ὑποδώριον.

Первый вид октавы называется миксолидийским, второй — лидийским, третий — фригийским, четвертый — дорийским, пятый — гиполидийским, шестой — гипофригийским, седьмой — общий, он назывался и локрийским, и гиподорийским.

Не исключено, что поводом для использования одних и тех же обозначений для тональностей и видов октавы стало нечто общее в этих категориях, связанных с неодинаковыми высотными уровнями. Действительно, тональности представляют собой различные высотные положения конкретных ладовых образований, а виды октав — отличающиеся по высоте звуко-рядные конструкции. Но это лишь внешние признаки, никак не связанные ни с музыкальным, ни с акустическим содержанием этих двух категорий.

Не была ли сложившаяся терминологическая ситуация причиной для возникновения путаницы, в результате которой автор отдельных фрагментов текста, введенных в постптолемеевский период в «Гармонику», а вслед за ним и ряд новоевропейских музыковедов, отождествляли «виды» октавы с тональностями²⁰²? Однако есть все основания считать, что в распоряжении античного музыкознания были средства избежать этого. Укажу лишь на некоторые из них.

Прежде всего издавна было хорошо известно, что музыкальная система выражается в трех ладовых формах — диатонической, хроматической и энгармонической. У Аристоксена этот факт описывается как «четвертое» отличие между системами (*Aristox. Elem. harm.* P. 22):

Τὴν δὲ τετάρτην — αὐτὴ δ' ἦν ἡ κατὰ γένος — ἀναγκαῖον καὶ τοῖς συστήμασιν ὑπάρχειν, τὰ μὲν ἐγὰρ αὐτῶν ἐστὶ διάτονα τὰ δὲ χρωματικά τὰ δὲ ἐναρμονία.

Четвертое же отличие — оно было [отличием] и по ладу — что обязательно существует и в системах, ибо одни из них диатонические, другие — хроматические, а третьи — энгармонические.

Это правило сохранялось на протяжении всей Античности, а при трактовке системы как «видов октавы» указанное условие не сохраняется, поскольку в таком случае возможны любые звуко-рядные последовательности и даже те, которые никак не связаны с ладовой организацией.

Кроме того, согласно сформировавшимся представлениям во времена Аристоксена использовалась 13-тональная система²⁰³, а впоследствии она стала 15-тональной, о чем свидетельствуют все источники. Поэтому весьма легко определить различия между, с одной стороны, 13-тональной и 15-тональными системами, а с другой — семью видами октав, носивших те же са-

²⁰² См., например: *Холопов Ю. Н.* Древнегреческие лады // Музыкальная энциклопедия. Главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. 2. М., 1974. Ст. 306; *Chailieu J.* Le mythe des modes grecs // *Acta musicologica. Bulletin de la Société Internationale de Musicologie.* 28, 1956. P. 137–163; *Idem.* La musique grecque antique. Paris, 1979. P. 105–119; *Michaelides S.* Op. cit. P. 121–122; *West M. L.* Op. cit. P. 177–189 и многие другие.

²⁰³ О чем уже кратко сообщалось. См. гл. III, § 3.

мые «племенные» названия. Для подтверждения этого можно было обратиться к любому теоретическому опусу. Вот что сообщается в одном из них (*Arist. Quint. De mus. I 10*):

Τόνοι δὲ εἰσὶ κατὰ μὲν Ἀριστόξενον
τρεῖςκαίδεκα, ὧν οἱ προσλαμβάνόμενοι
περιέχονται τῷ διὰ πασῶν, κατὰ δὲ τοὺς
νεωτέρους πεντεκαίδεκα, ὧν οἱ μὲν προσ-
λαμβάνόμενοι περιέχονται τῷ διὰ πασῶν
καὶ τόνῳ τοῦ διάζευξιν ἐφαπτόμενοι.

ὄνομζει δ' αὐτοὺς οὕτως Ἀριστόξενος·
ὑποδώριος· ὑποφρύγιοι δύο, ὁ μὲν βαρὺς,
ὅς καὶ ὑποιάστιος καλεῖται, ὁ δὲ ὀξύς·

ὑπολύδιοι δύο, ὁ μὲν βαρὺς, ὅς καὶ
ὑποαιόλιος, ὁ δὲ ὀξύς·

δώριος εἷς·

φρύγιοι δύο, ὁ μὲν βαρὺς, ὅς καὶ ἰάστιος,
ὁ δὲ ὀξύς·

λύδιοι δύο, ὁ μὲν βαρὺς, ὅς νῦν αἰόλιος,
ὁ δὲ ὀξύς·

μιξολύδιοι δύο, ὁ μὲν βαρὺς, ὅς νῦν
ὑπερδώριος, ὁ δὲ ὀξύς, ὅς νῦν ὑπεριάστιος.

ὑπερμιξολύδιος εἷς, ὅς καὶ ὑπερφρύος.

τούτοις ὑπὸ τῶν νεωτέρων προστέθινται
ὁ τε ὑπεραιόλιος καὶ ὁ ὑπερλύδιος, ὅπως γ'
ἂν ἕκαστος βαρύτερά τε ἔχοι καὶ μεσότη-
τα καὶ ὀξύτητα.

ἕκαστος δ' ἂν αὐτῶν ἡμιτονίῳ μὲν
ὑπερέξει τοῦ προτέρου ἀπὸ τοῦ βα-
ρυτάτου βουλομένων ἀρξέσθαι, ἡμιτονίῳ
δὲ ἐλάττων ἔσται, εἴ γε τὴν ἀρχὴν ἀπὸ τοῦ
ὀξυτάτου ποιησόμεθα. περιέχονται μὲν οὖν
αὐτῶν, ὡς ἔφην, οἱ προσλαμβάνόμενοι τῷ
διὰ πασῶν καὶ τόνῳ.

Переводя содержание данного текста в таблицу, в которой даны исходные звуки каждой тональности, получаем вполне определенная картина: см.: таблицу XIV на с. 182.

Даже самый поверхностный анализ этой таблицы показывает, что она сформирована по системе трех соединенных тетрахордов (правда, не завершенной), но охватывает своими исходными звуками интервал октавы. Конечно, эту особенность еще предстоит изучить, но уже сейчас не вызывает никаких сомнений тетрахордная логика этой организации. Ведь ее «одно-

По Аристоксену существует 13 то-
нальностей, прослабаноменосы ко-
торых охватываются октавой, хотя
согласно новым [теоретикам их] 15,
прослабаноменосы которых охваты-
ваются октавой, достигая тона «по от-
делению».

Аристоксен называет их так: гиподо-
рийская; две гипофригийские: одна
низкая, которая называется и гипои-
онийской, а другая высокая;

две гиполидийские: одна — низкая,
которая [называется] также гипоэо-
лийской, а другая — высокая;

одна дорийская;

две фригийские: одна — низкая, ко-
торая [называется] и ионийской,
а другая — высокая;

две лидийские: одна — низкая, ко-
торая ныне [именуется] эолийской,
а другая — высокая;

две миксолидийские: одна — низкая,
которая ныне [зывается] гиперфригий-
ской, а другая — высокая, которая
сейчас [называется] гипериионийской;
одна гипермиксолидийская, которая
[именуется] и гиперфригийской.

Новыми [теоретиками] к ним добав-
лены гиперэолийская и гиперлидий-
ская, чтобы каждая могла иметь
низкую, среднюю и высокую [разно-
видности].

Каждая из них будет превышать пре-
дыдущую на полутон, когда хочется
начать от самой низкой, либо [ка-
ждая] будет ниже на полутон, если
мы начнем от самой высокой. [Итак],
как я сказал, их прослабаноменосы
[охватывают] октаву и тон.

ТАБЛИЦА XIV

| | |
|---|------------------------|
|  | гипермиксолидийская |
|  | миксолидийская высокая |
|  | миксолидийская низкая |
|  | лидийская высокая |
|  | лидийская низкая |
|  | фригийская высокая |
|  | фригийская низкая |
|  | дорийская |
|  | гиполидийская высокая |
|  | гиполидийская низкая |
|  | гипофригийская высокая |
|  | гипофригийская низкая |
|  | гиподорийская |

именные» тональности отстоят друг от друга на кварту: гиподорийская — дорийская, гипофригийская — фригийская, гиполидийская — лидийская и т. д. Аналогичным образом можно продемонстрировать 15-тональную систему, отличающуюся от 13-тональной только более широким объемом и добавленными «гипертональностями». Однако совершенно ясно, что виды октав не имели никакого отношения к этим двум системам, как и вообще к тональной организации музыки. Это достаточно хорошо понимали в древности все, кто был причастен к музыкознанию, и, следовательно, не должно было возникать никакой путаницы, связанной с «племенными» названиями тональностей и видов октавы.

Вместе с тем во второй книге «Гармоники» Птолемея глава 9 гласит: «О том, что должны быть установлены только семь тональностей, равных по числу видам октавы» (Ἐπι μόνους ἑπτὰ δεῖ τοὺς τόνους ὑποτίθεσθαι τοῖς εἶδεσι τοῦ διὰ πασῶν ἰσαρίθμους). В ней содержится обоснование такого подхода к данной проблеме, знакомство с которым показывает, что автор этих ар-

гументов не учитывал тетраходных норм античного мышления (*Ptolem. Harm. II 9*):

Ἔστω τοίνυν ἡ πρώτη καὶ κυριωτάτη τῆς κατὰ τὸ ἤρμωσμένον ὁμοιότητος Ἔστω τοίνυν ἡ πρώτη καὶ κυριωτάτη τῆς κατὰ τὸ ἤρμωσμένον ὁμοιότητος ἀποκατάστασις ἐν τῷ πρώτῳ πάλιν τῶν ὁμοφώνων, τουτέστι τῷ διὰ πασῶν, τῶν περιεχόντων αὐτὸ φθόγγων ὡς ἐπεδείξαμεν ἀδιαφοροῦντων ἐνός.

Здесь вновь излагается утверждение, которое может ассоциироваться с тем же кардинальным принципом октавного мышления. При таких представлениях отстоящие друг от друга на октаву тональности должны квалифицироваться как одна и та же (*Ibid.*):

Διὸ καὶ ταῖς τῶν τόνων μεθαρμωγαῖς, ὅταν τὸν τῷ διὰ πασῶν ὀξύτερον ἢ βαρύτερον θελήσωμεν μεταλαβεῖν, οὐδένα κινούμεν τῶν φθόγγων ἀεὶ τινὰς κινούντες ἐν ταῖς λοιπαῖς, ἀλλ' αὐτός τε ὁ τόνος ὁ αὐτός γίνεται τῷ ἐξαρχῆς.

Итак, первое и самое главное проявление подобия в музыке²⁰⁴ вновь устанавливается в первой среди гомофоний, то есть в октаве, поскольку, как мы выяснили, охватывающие ее звуки не отличаются от [звучания] одного.

Поэтому при перестройке тональностей, когда мы хотим изменить [какую-нибудь из них] на октаву выше или ниже, мы никогда не изменяем ни одного из звуков, при некоторых изменениях в остальных [случаях], но тональность получается той же самой [какой она была] изначально.

Совершенно очевидно, что такое толкование ничем не отличается от новоевропейского, бытующего в рамках мажоро-минорной октавной системы. Однако в конце данной главы трактата Птолемея вдруг неожиданно появляется обоснование, способное ввести в профессиональную «прострацию» любого, вне зависимости от особенностей мышления — тетраходного или октавного (*Ibid.*):

Καίτοι γε τοῦ μὴ δεῖν τῷ πλήθει τῶν ὄρων τοῦ διὰ πασῶν μετρεῖσθαι τὰς ἐν αὐτῷ δυνάμεις, ἀλλὰ τῷ πλήθει τῶν συντιθέντων αὐτὸ λόγων, παράδειγμα προσφύεστατον ἔχομεν ἀπὸ τῶν ὑπ' αὐτοῦ περιεχομένων εἰδῶν.

Ведь функции в ней²⁰⁵ не должны измеряться по количеству членов октавы²⁰⁶, а по количеству установленных ее пропорций, усвоенный пример [чего] мы выводим из охватывающихся ею видов.

Согласно этому тексту функции звуков, входящих в октавное образование, определяются не музыкальными отношениями между ними, а пропорциями (*οἱ λόγοι*). Даже если трактовать данный термин здесь как «отношения», то это радикально ничего не изменит, поскольку такие «отношения» определяются «количеством» (*τῷ πλήθει*). В заключение главы, в качестве итога, ее автор подтверждает уже многократно высказанные идеи (*Ibid.*):

Ἐπτά γὰρ μόνα ταῦτα πάντες ἀπαξᾶπλῶς ὑποτιθέμεθα, τῶν ποιοῦντων αὐτὰ φθόγγων ὀκτὼ τυγχάνοντων, καὶ οὐδὲ

Вообще нами установлено их²⁰⁷ всего только семь, хотя создающих ее²⁰⁸ звуков оказывается восемь и никто

²⁰⁴ Буквально: «то, что гармонизовано».

²⁰⁵ То есть в октаве.

²⁰⁶ Очевидно, подразумеваются звуки, составляющие октаву.

²⁰⁷ Имеются в виду тональности.

²⁰⁸ То есть октаву.

εἰς ἄν εἴποι τὸν ἀπὸ τοῦ βαρυτάτου, φέρε εἰπεῖν, ἐπὶ τὸ βαρὺ λαμβανόμενον ἕτερον εἶδος ποιεῖν τοῦ πρώτου, καὶ ἐπὶ τὰ αὐτὰ ἀπὸ τοῦ ὀξύτατου.

Столь же странной предстает глава 11 второй книги «Гармоники», озаглавленная вполне определенно: «О том, что не следует повышать тональности на полутон» (Ἔστι οὐ δεῖ καθ' ἡμιτόνιον παραύξειαι τοὺς τόνους). Кроме уже известных «октавных аксессуаров», систематически упоминаемых автором, здесь приводится, судя по всему, главное доказательство, призванное убедить в справедливости идеи, высказанной в самом названии главы. Его содержание заставляет лишь изумляться, поражаться и недоумевать. Обсуждая не принимаемую автором текста концепцию полутоновой тональной дифференциации звукового пространства, он указывает на дефект такой конструкции (Ibid. II 11):

Τῆς μὲν γὰρ τοῦ ὑποδώριον, φέρε εἰπεῖν, τῆ δυνάμει μέσης συνεζευγμένης τῆ κατὰ τὴν θέσιν τῶν μέσων ὑπάτη, τῆς δὲ τοῦ ὑποφρυγίου τῆ τῶν μέσων παρυπάτη.

τὸν λαμβανόμενον μεταξύ τούτων τόνον — καλούμενον δὲ ὑπ' αὐτῶν βαρύτερον ὑποφρύγιον, παρ' ἐκείνον ὀξύτερον — δεήσει τὴν αὐτοῦ μέσην ἥτοι κατὰ τὴν ὑπάτην ἔχειν, ὡς καὶ ὁ ὑποδώριος, ἢ κατὰ τὴν παρυπάτην, ὡς καὶ ὁ ὀξύτερος ὑποφρύγιος, οὐ συμβαίνοντος, ἐπειδὴν εἰς ἀλλήλους μεθαρμολῶμεθα τὸν κοινὸν φθόγγον εἰληφότας τόνους, κινηθήσεται μὲν οὗτος ἐπιταθεὶς ἢ χαλασθεὶς ἡμιτονίῳ τῷ δὲ τὴν αὐτὴν ἐν ἑκατέρῳ τῶν τόνων δύναμιν ἔχειν.

Судя по всему, основная претензия, предъявляемая оппонентам в этом «петляющем» и весьма «зигзагообразном» тексте сводится к одному положению. Согласно ему при полутоновом делении звукового пространства между исходными звуками тональностей, представленных гипатой и паргипатой, должна якобы появиться еще одна тональность. Однако ни один из дошедших до нас вариантов тональной системы не предполагает этого, поскольку между данными двумя звуками полутоновое расстояние — наименьший интервал межтональных дистанций. Поэтому главное доказательство создателя процитированного текста отпадает само по себе.

Все это заставляет задуматься над рядом важных обстоятельств.

не мог бы сказать, что от более низкого [звука октавы, или], как говорится, при взятом низком [звуке], создается другой вид [октавы, отличный] от первого, поскольку тот же [вид сохраняется] от самого высокого.

Так, например, говорится²⁰⁹, что при гиподорийской [тональности] меса по функции совпадает с гипатой [тетрахорда] средних по положению, а при гипофригийской тональности — с паргипатой [тетрахорда] средних.

Между ними тогда появляется тональность, называемая ими более низкой гипофригийской, [ради отличия ее] от той более высокой — [фригийской]. А это будет требовать, чтобы ее меса соответствовала либо гипате, как и гиподорийская тональность, либо паргипате — как более высокая гипофригийская, при которой, когда мы меняем между собой тональности, получая общий звук, то оказывается, что он изменяется, повышаясь или понижаясь на полутон, ради того, чтобы сохранить одно и то же значение в каждой из тональностей.

²⁰⁹ Здесь указывается мнение сторонников полутонового расстояния между смежными тональностями.

Вряд ли можно сомневаться, что рассмотренные здесь аспекты текста «Гармоники» Птолемея являются поздней интерполяцией. Но когда она была сделана и из какой эпохи столь радикальные изменения попали в трактат? Вопрос весьма сложный, поскольку ответ на него связан с несколькими факторами. Во-первых, следует обратить внимание на отсутствие соответствующего комментария Порфирия к этой идее, что могло бы внести некоторую ясность в проблему. Сам этот факт лишь усиливает подозрение, поскольку предыдущие и последующие идеи Птолемея Порфирий достаточно тщательно обсуждает. Не было ли в распоряжении Порфирия текста трактата Птолемея без указанных октавных атрибутов? Второе важное обстоятельство связано с сочинением Боэция, где присутствует указание на «восьмую тональность, которую добавил Птолемей» (*Athue hic est octavus modus, quem Ptolomaeus superadnexuit. — Boet. De instit. mus. IV 17*). То есть ту тональность, которая превысила традиционное число видов октавы и согласно вышеприведенным фрагментам не отличается от расположенной октавой ниже. Если учитывать, что постворская история текста Боэция вообще не исследована, а судьба трактата Птолемея изучена только частично, то остается лишь надеяться, что в будущем музыкальное антиковедение попытается ликвидировать такие пробелы. Хотя надежд на это крайне мало, так как сохранившиеся самые ранние рукописи трактата Боэция датируются только X веком²¹⁰. Это означает пять столетий «мертвой зоны», в которую уже никогда невозможно будет проникнуть.

Что же касается сути обсуждаемой здесь проблемы, то о ней нужно сказать следующее.

Птолемей был приверженцем традиционных форм музыкальных систем. Утверждая необходимость ограничиться только семью тональностями, он высказывал, скорее всего, свое несогласие с некими не упомянутыми им оппонентами. Во всяком случае содержание указанных глав направлено на защиту вполне конкретных теоретических положений. Не исключено, что это вызвано некоторыми обстоятельствами, возникшими в музыкальной практике и получившими «отголосок» в музыковедении: появление гармоников, наблюдавших за различными событиями художественного творчества более пристально, чем прежде. Например, нельзя исключать, что усовершенствования музыкальных инструментов могли способствовать расширению их диапазонов и, как результат, увеличению количества используемых тональностей. Поэтому теория музыки должна была реагировать на новые тенденции музыкальной практики. Но Птолемей придерживался старых воззрений и был убежден, что любые изменения в этой области неприемлемы. Не случайно, среди своих аргументов он упоминает только голос, который в отличие от инструментов с точки зрения диапазоновых и регистровых возможностей в Античности практически оставался неизменным (*Ptolem. Harm. II 12*):

| | |
|--|--|
| Τὴν φωνὴν ἐμφιλοχῶρως ἀναστρέφεσθαι καὶ καταγίνεσθαι περὶ τὰς μέσας μάλιστα | Голос охотно повышается и понижается преимущественно в средних |
|--|--|

²¹⁰ Codex Bambergensis HI. N. 19 (F. NRO. 2), датируемый палеографами IX веком, отличается тем, что четвертая и пятая книги трактата Боэция выписаны в нем другим почерком, чем предыдущие три (см. *Notarum explicatio // Boet. De instit. mus. P. 175*). Это вносит сомнение в достоверность предложенной датировки.

μελωδίας. ὀλιγάκις ἐπὶ τὰς ἄκρας ἐκβαίνουσιν διὰ τὸ τῆς παρὰ τὸ μέτριον χαλάρσεως ἢ κατατάσεως ἐπίπονον καὶ βεβιασμένον.

регистрах²¹¹, редко достигая пределов [диапазона] из-за трудности и необходимости расслабления или напряжения при [отходе] от нормы.

Кроме того, указанные выше наблюдения над спецификой музыкальной практики рано или поздно должны были показать, что тональное освоение звукового пространства осуществляется не только так, как теоретически это представлялось издавна. Гармоники видели такой процесс в форме движения по ступеням «канонизированных» ладов, хотя в действительности требовалась более «мелкая» дифференциация интервальных расстояний. Ведь по традиционному сложившимся воззрениям существовали «три древнейшие [тональности], называемые дорийской, фригийской и лидийской (τοὺς τρεῖς τοὺς ἀρχαιοτάτους, καλούμενους δὲ δόριον καὶ φρύγιον καὶ λύδιον. — Ibid. II 10). Подобная триада полностью соответствовала нормам трехступенных ладово-тетрахордных организаций. Так, структура диатонического лада (или любого другого) теоретически рассматривалась как «основание» для формирования тональностей, что может быть представлено в следующей таблице, где исходные ступени тональностей ассоциируются с конкретными звуками музыкальной системы:

ТАБЛИЦА XV

| Ступени | Диатоника | Тональности |
|-------------------|-----------|----------------|
| Ia ²¹² | меса | гипердорийская |
| | 1т. | |
| III | лиханос | лидийская |
| | 1т. | |
| II | паргипата | фригийская |
| | ½ | |
| I | гипата | дорийская |

Однако при более внимательном наблюдении за практикой должно было стать очевидным, что в действительности все происходило несколько иначе, как и было зафиксировано античной теорией впоследствии, но уже в постптолемеевские времена:

ТАБЛИЦА XVa

| Ступени | Диатоника | Тональности |
|---------|-----------|----------------|
| Ia | меса | гипердорийская |
| | ½ т. | |
| IIIa | | ионийская |
| | 1/2 т. | |
| III | лиханос | лидийская |
| | 1/2 т. | |

²¹¹ Совершенно очевидно, что термин μελωδία здесь выступает именно в таком значении.

²¹² Знаком Ia отмечен верхний тетрахордный устой тетрахордного лада, функционально идентичный нижнему, то есть ступени I.

| | | |
|----|------------------|------------|
| Па | | эолийская |
| | $\frac{1}{2}$ Т. | |
| П | паргипата | фригийская |
| | $\frac{1}{2}$ Т. | |
| Г | гипата | дорийская |

Для постоянной полутоновой тональной дифференциации звукового пространства теории понадобились новые «тональные названия», что не представляло никаких трудностей. Арсенал названий народностей, принятых в качестве определения тоналностей, был в Древней Греции достаточно многочислен.

Нужно предполагать, что попытки «перестройки» теоретической формы тональной системы начались еще во времена Птолемея. Но, как следует из текста «Гармоники», приверженность к научным традициям (к музыкальной практике автор этого труда не имел никакого отношения) вынудила его выступить против полутоновой дифференциации тоналных расстояний. Методы, которыми он это осуществлял, также отражают уровень музыкознания его эпохи.

д) Критик и продолжатель пифагорейских традиций

Анализируя далее проблемы, изложенные в «Гармонике» Птолемея, нужно сказать, что в трактате не последнее место отводится критике пифагорейской концепции симфонных и диафонных интервалов, основывавшейся не на музыкальных особенностях звуков, а на их пропорциональных выражениях. Причем, проявляющийся здесь подход полностью соответствует научным критериям времен Птолемея, а в его основе лежит несогласие с пифагорейской «арифметической методологией» обращения с «музыкальными» пропорциями (*Ptolem. Harm. I 6*):

Τῶν γὰρ πρῶτων τοὺς λόγους αὐτῶν ποιούντων ἀριθμῶν ἀφαιροῦντες ἑκατέρου μονάδα ὑπὲρ τῆς ἐξ ἁμφοῖν ὁμοιότητος καὶ τοὺς λοιποὺς ἀριθμοὺς ὑποτιθέμενοι τῶν ἀνομοίων, ἐφ' ὧν ἂν ταῦτα ἐλάττονα φαίνηται, συμφωνοτέρας εἶναι φασιν, καὶ πάνυ γελοίως.

От каждого из начальных чисел, создающих эти пропорции, они²¹³, ради [сохранения] подобия, вычитают из обоих [членов] единицу и, устанавливая разность²¹⁴ остальных чисел, утверждают, что чем меньше [разность], тем [интервал] более симфонный, и это весьма смешно.

Иначе говоря, Птолемей с иронией относится к некоторым пифагорейским «операциям» с пропорциональными выражениями интервалов. Однако, несмотря на это он достаточно последовательно продолжает некоторые их традиции.

Так, в «Гармонике» много места отведено методикам работы с «лабораторными» инструментами, созданными для демонстрации математических

²¹³ Пифагорейцы.

²¹⁴ Цитируя этот фрагмент 30 лет тому назад в публикации, посвященной музыкально-теоретической концепции Леонарда Эйлера, я переводил τὰ ἀνόμοια как «коэффициент» (см.: Герцман Е. Леонард Эйлер и история одной музыкально-теоретической идеи // Развитие идей Леонарда Эйлера и современная наука. Москва, 1988. С. 324 и сл.). Представляется, что это, с одной стороны, не противоречит тексту Птолемея (поскольку разность чисел, составляющих пропорцию, в данном случае является показателем их симфонности), а с другой — соответствует воззрениям Эйлера на *gradus suavitatis* («степень приятности»).

выражений интервалов, но никогда не использовавшимися в музыкальном искусстве: «канон» (ὁ κανών) и «геликон» (ὁ ἑλικών). Если первый хорошо известен благодаря частому упоминанию в источниках, то второй был менее распространен. О нем Птолемей сообщает следующее (Ibid. II 2):

Γίνοιτο δ' ἂν ἡ κατὰ τὸν ὀκτάχορδον κανόνα τοῦ διὰ πασῶν χρήσις καὶ καθ' ἕτερον τρόπον παρὰ τὸ καλούμενον ὄργανον ἑλικῶνα, πεποιημένον τοῖς ἀπὸ τῶν μαθημάτων εἰς τὴν ἔνδειξιν τῶν ἐν ταῖς συμφωνίαις λόγων...

Могло бы состояться использование восьмиструнного канона и другим способом на инструменте, называемом геликоном, созданном учеными ради показа пропорций для симфоний...

Само же название этого инструмента, по мнению комментатора «Гармоники» Порфирия, возникло «от горы Геликон, где согласно мифам хороводили Музы» (ἀπ' ὄρους Ἑλικῶνος, ὅπου Μοῦσαι μυθεύονται χορεύειν. — *Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 57*)²¹⁵.

Методикам работы с этими инструментами посвящен ряд глав всех трех книг трактата Птолемея. В первой книге — главы 8 и 11. Одна из них называется «Каким образом достоверно будут указываться пропорции симфоний на однострунном каноне» (Τίνα τρόπον ἀδιστακτῶς δειχθήσονται τῶν συμφωνιῶν οἱ λόγοι διὰ τοῦ μονόχορδου κανόνος), а другая — «Как можно, чтобы восьмиструнным каноном было продемонстрировано и для чувства, что октава меньше шести тонов» (Πῶς ἂν καὶ διὰ τῆς αἰσθήσεως ἐπιδειχθεῖη τὸ διὰ πασῶν ἔλαττον ἕξ τόνων διὰ ὀκτάχορδου κανόνος). Основное содержание этой главы сосредоточено на доказательстве, что кроме пяти тонов в октаву включены и два малых полутона («лиммы»), которые по своей величине меньше подлинного полутона²¹⁶.

Во второй книге эти же методики с различными изменениями излагаются даже в трех главах:

Глава 2: «Об использовании канона в сравнении с инструментом, называемым геликон» (Περὶ χρήσεως τοῦ κανόνος παρὰ τὸ καλούμενον ὄργανον ἑλικῶνα);

Глава 12: «О неудобстве однострунного канона» (Περὶ τῆς δυσχρηστίας τοῦ μονοχορδου κανόνος);

Глава 13: «О том, что сведущий в музыкознании Дидим предложил приспособить к канону» (Περὶ ᾧν Δίδυμος ὁ μουσικὸς ἔδοξε προσποιεῖν τῷ κανόνι)²¹⁷.

После разновидностей интервалики в науке о гармонике всегда обсуждались проблемы музыкальной системы в целом, а также такие сложные ее разновидности, как лады и тональности. Следует отметить, что собственно общему понятию системы как музыкально-теоретической категории Птолемей отводит фактически только две главы второй книги:

Глава 4: «О полной системе и что она [охватывает] только две октавы» (Περὶ συστήματος τελείου καὶ ὅτι μόνον τοιοῦτο τὸ δις διὰ πασῶν);

Глава 5: «Как получают названия звуков по *месису* и *динамису*» (Πῶς αἱ τῶν φθόγγων ὀνομασίαι πρὸς τὴν θέσιν ἐκλαμβάνονται καὶ τὴν δύναμιν). Для истории античного музыкознания последняя из указанных глав представляет особый интерес, и поэтому следует на ней остановиться более подробно.

²¹⁵ Геликон (ὁ Ἑλικών) — горная гряда в Беотии, посвященная Аполлону и Музам, располагающаяся между озером Копандой и Коринфским заливом.

²¹⁶ О лимме см. гл. IV, § 4.

²¹⁷ Об этом Дидиме см. гл. VI, § 4 «д».

е) Тесис и динамис

Сама музыкальная система в тексте трактата представлена весьма просто: «Полной называется система, содержащая все симфонии, вместе с видами каждой»²¹⁸ (Τέλειον δὲ σύστημα λέγεται τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν καθ' ἑκάστην εἰδῶν. — Ibid. II 4). Такое определение означает, что в рамках двойной октавы она является неким набором, содержащим не только интервалы кварт, квинт, октав, ундецим, дуодецим (то есть «симфоний»). Кроме того, она также включает поступенные звукоряды тех же «видов», отличающиеся друг от друга положением полутона или отдельного тона. Цель подобной характеристики очевидна: дать понять, что музыкальная двухоктавная система может допускать чуть ли не любое звукорядное «наполнение». В действительности же она предполагала не все последовательности «видов», а только те, которые соответствовали интервальным структурам трех ладовых организаций (диатоники, хроматики и энгармонии). Однако нет ни одного свидетельства, указывающего на то, что «виды» кварт, квинт и октав хоть как-то влияли на организацию музыкальной системы.

В рассматриваемой главе второй книги птолемеевой «Гармоники» система представлена так (Ibid. I 5):

Τοὺς δὲ τοῦ τῆ ὄντι τελείου καὶ δις διὰ πασῶν φθόγγους — πεντεκαίδεκα συνισταμένους διὰ τὸ κοινὸν ἓνα γίνεσθαι τοῦ τε βαρυτέρου καὶ τοῦ ὀξύτερου διὰ πασῶν καὶ μέσον πάντων.

В существующей полной и двухоктавной [системе] установлено 15 звуков, поскольку [в ней] один [звук] общий для более низкой и более высокой октавы, [являющийся] центральным для всех [остальных].

Подобная трактовка, характеризующая «месу» как музыкально-смысловой центр системы, аннулирует главную ее структурную единицу, отражающую особенности античного ладового мышления — тетрахордную организацию. В трактате Аристоксена «Гармонические элементы», где впервые указано на функциональные особенности ладообразований, «меса» столь же важный звук, как и другие, выполняющие свои «динамисы» (αἱ δυνάμεις)²¹⁹ — «гипаты», «нэты» и «парамеса». Эволюция системы сложилась так (и для этого были серьезные объективные причины²²⁰), что термин «меса» (вместе с «парамесой») не получил своих «дубликатов», как это произошло с другими названиями звуков. Поэтому у Аристоксена «динамисное» своеобразие «месы» описывается на основе ее смысловых контактов с другими звуками, а сама «меса» никогда не представляется как нечто особенное. Но если подходить к античной музыкальной системе не с тетрахордной, а с октавной позиции, тогда появляются условия для выделения этого звука как важнейшего.

Однако, несмотря на то, что функциональная концепция Аристоксена не получила должного развития в античном музыкознании, нельзя указать ни одного другого авторитетного источника, кроме «Гармоники» Птолемея, в котором бы «месе» придавалось столь важное музыкально-смысловое значение. Это отделяет толкование системы в данном трактате от других подлинно античных и датированных памятников. Даже текст

²¹⁸ То есть с «видами» кварты, квинты и октавы.

²¹⁹ См. § 1 «в» данной главы.

²²⁰ О них см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 192–225.

трактата Псевдо-Аристотеля, содержащий нередко сомнительную информацию²²¹, представляет «месеу» лишь как некий «акустический центр», по которому можно «настраивать» всю систему, если представлять ее в виде струнного инструмента (*Ps.-Aristot. Probl. XIX 20*)²²². Правда, нечто похожее на усиленное внимание к «месе» можно обнаружить в одной фразе анонимного опуса, автором которого принято называть «Клеонидом»: «По месе узнаются и значения остальных звуков, ибо становится ясно, как каждый из них относится к месе» (ἀπὸ δὲ τῆς μέσης καὶ τῶν λοιπῶν φθόγγων αἱ δυνάμεις γνωρίζονται, τὸ γὰρ πῶς ἔχειν ἕκαστον αὐτῶν πρὸς τὴν μέσην φανερώς γίνεται. — *Cleon. Isag. 11*). Но при ближайшем знакомстве с содержанием всего параграфа Клеонида становится ясно, что речь идет не об октавной трактовке системы, а об описании места «месеу» в тетрахордной ее организации (*Ibid.*):

Ἔστι δὲ μέση, φθόγγου δύναμις, ᾧ συμβέβηκε κατὰ διάζευξιν ἐπὶ μὲν τὸ ὀξύτόνον ἔχειν ἀσύνθετον ἀπαθοῦς ὄντος τοῦ συστήματος, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ δίτονον ἦτοι σύνθετον ἢ ἀσύνθετον. κατὰ δὲ συναφήν, ᾧ συμβαίνει τριῶν τετραχόρδων συνημμένων ἦτοι τοῦ μέσου ὀξύτάτῳ εἶναι, ἢ τοῦ ὀξύτάτου βαρυτάτῳ.

Меса же — это значение звука, по которому получается, что при отделении²²³, когда существует несоставная неизменная система, [отделительный] тон оказывается над [ней], а под [ней] — дитон²²⁴: либо составной, либо несоставной. При стыке же, когда получается [система] трех соединенных тетрахордов, [меса] является самым высоким [звуком] среднего [тетрахорда] или самым низким [звуком] самого высокого [тетрахорда].

Следовательно, в вопросе трактовки музыкальной системы текст трактата Птолемея явно отличается от всех других.

В главе 5 второй книги этого памятника рассказывается о расположении остальных звуков по отношению к месе (*Ptolem. Harm. II 5*):

Ποτὲ μὲν παρ' αὐτὴν τὴν θέσιν, τὸ ὀξύτερον ἀπλῶς ἢ βαρύτερον, ὀνομάζομεν μέσην μὲν τὸν εἰρημένον κοινὸν τῶν δύο διὰ πασῶν, προσλαμβάνομενον δὲ τὸν βαρυτάτον καὶ νήτην ὑπερβολαίων τὸν ὀξύτάτον, εἶτα τοὺς μὲν μετὰ τὸν προσλαμβάνομενον ἐπὶ τὸ ὀξὺ μέχρι τῆς μέσης ὑπάτην ὑπάτων καὶ παρυπάτην ὑπάτων καὶ λιχανὸν ὑπάτων καὶ ὑπάτην μέσων καὶ παρυπάτην μέσων καὶ λιχανὸν μέσων...

Когда мы называем месеу просто по ее положению относительно более высокой или более низкой [октавы и] названной общим [звуком] для двух октав, [тогда] прослаббаноменос — самый низкий [звук], а нэта [тетрахорда] верхних — [название] для самого высокого [звука]. Затем от прослаббаноменоса вверх до месеу [мы называем звуки] гипатой [тетрахорда] низких, паргипатой [тетрахорда] низких, лиханосом [тетрахорда] низких...

Так совершается описание почти всей системы, целью которого является выяснение «положения» (ἢ θέσις) каждого из звуков и в связи с этим осознание его «значения» (ἢ δύναμις). Следовательно, по «тесису» определяет-

²²¹ См. гл. V, § 2.

²²² Этот параграф процитирован в разделе монографии, указанном в предыдущей сноске.

²²³ Подразумевается система отделенных тетрахордов.

²²⁴ Об этом интервале см. гл. III, сноску 72.

ся «динамис» каждого звука. В этом есть своя логика, поскольку «место» звука связано с его интервальными взаимоотношениями с окружающими, а они выражаются в определенных акустических величинах, которые отражают значение каждого звука в ладовой организации. Ведь именно она требует соответствующего акустического воплощения. Иначе говоря, поскольку ладофункциональное содержание предопределяет акустическую форму своего выражения, то последняя может стать показателем ладовых признаков конкретного звука. Для того чтобы такая методика правильно «работала» при анализе сведений античных источников, она должна рассматриваться в рамках тетрахордных единиц музыкальной системы. Если же она приспособляется к октавным или даже двухоктавным построениям, то в результате формируются сомнительные выводы. Именно так происходит в обсуждаемом тексте «Гармоники», где все внимание вновь сосредоточено на *месу* (Ibid.):

Ποτὲ δὲ παρὰ τὴν δύναμιν αὐτὴν, τὸ πρὸς
τι πῶς ἔχον, ᾧ δὲ πρότερον ἐφαρμόσαντες

Когда же [мы осознаем] *ее*²²⁵ по значению, словно [элемент] связанный

ταῖς θέσεσι τὰς κατὰ τὸ καλούμενον
ἀμετάβολον σύστημα δυνάμεις τοῦ δις
διὰ πασῶν, ἵνα κοινὰς ἐπ' αὐτοῦ ποι-
ησάμενοι τὰς κατηγορίας τῶν τε θέσεων
καὶ τῶν δυνάμεων μεταλαμβάνωμεν
αὐτὰς ἐπὶ τῶν ἄλλων.

с чем-то, по которому прежде [*ее*] значения координировались с положениями [других звуков] в так называемой двухоктавной немодулирующей системе, [то это делается для того,] чтобы созданные для нее общие признаки мы изменяли на другие, согласно положениям и значениям.

Следовательно, результаты такого выявления «динамиса» по «тесису» были заранее обречены, так как они соотносились не с тетрахордными структурами.

Однако здесь важно установить: с какой целью был введен принцип определения «динамиса» по «тесису»? Ответ на этот вопрос дает сам текст анализируемой главы «Гармоники», в которой предлагается переместить «месу» с *ее* традиционного положения в иное и осмыслить, к чему приведет такая перестановка (Ibid.):

Τὸν γὰρ ἕτερον τῶν ἐν τῷ δις διὰ πασῶν
δύο τόνων ἀπὸ τῆς τῆ θέσει μέσης
ἐκλαβόντες καὶ παραθέντες αὐτῷ καθ'
ἑκάτερον μέρος δύο τετράχορδα συνημι-
μένα τῶν ἐν τῷ ὄλφ τεσσάρων.

Взяв другой [звук, отстоящий] в двойной октаве от *меси* по положению [на расстоянии] двух тонов²²⁶, и прилагая к нему с каждой стороны два соединенных тетраχορда из всех четырех [мы получаем новую *месу*].

В тексте сообщается, что такая трансформация, как и любая другая подобная, потребует преобразования всей системы, поскольку нужно будет изменить на те же два тона всю остальную конструкцию. Если же перемены произошли с положением другого звука, то это влечет за собой и соответствующую реорганизацию (Ibid.):

²²⁵ То есть *месу*.

²²⁶ Совершенно верно заметил издатель «Гармоники» Птолемея И. Дюринг, что в данном случае оборот *δύο τόνοι* подразумевает не «два звука», а «два тона», то есть два интервала, каждый из которых равен тону. См. *Numeri pinguius impressi locos insigniores indicant // Ptolem. Harm. P. 144.*

Εἶτα τὸν ἕτερον τόνον τῷ λοιπῷ καὶ βαρυτάτῳ τῶν διαστημάτων ἀποδόντες, μέσῃ μὲν τῇ δυνάμει καλοῦμεν ἀπὸ τῆς τότε καταστάσεως τὸν βαρύτερον τῆς ὀξυτέρας διαζεύξεως, καὶ παραμέσῃ τὸν ὀξύτερον, προσλαμβανόμενον δὲ καὶ νήτην ὑπερβολαίων τὸν βαρύτερον τῆς βαρυτέρας διαζεύξεως, καὶ ὑπάτην ὑπάτων τὸν ὀξύτερον.

Все это явные признаки описания тональной модуляции, при которой традиционная система переносится на иной высотный уровень и соответственно перестраивается вся ее интервальная конструкция (Ibid.):

Μεταβιβαζομένων γὰρ τῇ θέσει τῶν δυνάμεων οὐκέτι τοῖς αὐτοῖς τόποις ἐφαρμόζουσιν οἱ τῶν ἐστώτων ἢ κινουμένων ὄροι.

Следовательно, сопоставление «тесиса» и «динамиса» — результат стремления теоретически зафиксировать перестановки, связанные с процессом тональной модуляции, чтобы новые «положения» звуков соответствовали и изменившимся их «значениям».

В результате проведенного обзора складывается впечатление, что в толемеевское повествование о взаимоотношениях «тесиса» и «динамиса», основанное на тетраходном понимании системы, изредка вторгаются совершенно иные критерии, стремящиеся повернуть логику таких связей в «октавную сферу». Конечно, предложенный вывод, как и многие другие, высказываемые в данной монографии, должен быть проанализирован самым тщательным образом. Во всяком случае автор этих строк посчитал целесообразным привлечь внимание к противоречиям текста «Гармоники» Птолемея.

ж) *Музыкальные лады в математическом оформлении*

Проблемы ладовых образований автор «Гармоники» обсуждает в пяти главах первой книги:

Глава 12: «О разделении ладов и каждого из тетрахордов по Аристоксену» (Περὶ τῆς κατὰ Ἀριστόξενον τῶν γενῶν καὶ τῶν καθ' ἕκαστον τετραχόρδων);

Глава 13: «О делении ладов и тетрахордов по Архиту» (Περὶ τῆς κατὰ Ἀρχύτον τῶν γενῶν καὶ τῶν τετραχόρδων διαίρέσεως);

Глава 14: «Доказательство того, что ни одно [из этих] делений не сохраняет подлинную музыкальность» (Ἀπόδειξις τοῦ τοῦ μηδετέρων τῶν διαίρέσεων σφῆζειν τὸ τῷ ὄντι ἐμμελές);

Глава 15: «О делении тетрахордов по верной пропорции и что очевидно — по ладу» (Περὶ τῆς κατὰ τὸ εὐλογον καὶ τὸ φαινόμενον τῶν κατὰ γένος τετραχόρδων διαίρέσεως);

Глава 16: «Сколько существует для слуха более привычных ладов и какие они» (Πόσα ἐστὶ τὰ συνηθέστερα ταῖς ἀκοαῖς γένη καὶ τίνα).

Затем, согласуя другой звук с оставшимся и самым низким из интервалов, мы тогда называем месой по значению более низкий [звук] от установления более высокого отделения²²⁷, [называя] парамесой более высокий [звук], а прослабаноменосом и нэтой [тетрахорда] верхних — более низкий [звук] от более низкого отделения, и гипатой [тетрахорда] низких — более высокий звук.

Когда изменяются значения [звуков] по [их] положениям, тогда отношения уже не соответствуют тем же местам постоянных и подвижных [звуков].

²²⁷ Здесь под «отделением» подразумевается тоновое расстояние между месой и парамесой.

Этой же теме посвящена и первая глава второй книги «Гармоники»: «Как чувством можно найти пропорции обычных ладов» (Πὼς ἂν καὶ διὰ τῆς αἰσθήσεως ληφθεῖεν οἱ τῶν συνήθων γενῶν λόγοι).

Согласно Птолемею «лад в гармонии — это некоторое отношение между собой звуков, установленных в симфонии кварты» (Γένος ἐν ἁρμονίᾳ ποιά σχέσις πρὸς ἀλλήλους τῶν συντιθέντων φθόγγων τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν. — Ibid. I 12). Здесь текст «Гармоники» не отходит от подлинных античных традиций. Но максимум внимания автор уделяет не особенностям связей звуков, а различным формам интервалики (так называемым χροαί — «окраскам»). Птолемей тщательно обсуждает и критикует интервальные величины, предложенные Аристоксеном, а также Архитом Тарентским, которого представляет как «самого сведущего из пифагорейцев в музыке» (μάλιστα τῶν Πυθαγορείων ἐπιμεληθεὶς μουσικῆς)²²⁸. Поэтому все указанные главы буквально переполнены самыми различными пропорциональными выражениями интервалов. Это свидетельство того, что Птолемея, как и многих его современников, больше интересовали акустико-математические аспекты, нежели собственно музыкальные.

Чтобы понять критерии александрийского ученого, использовавшиеся им при оценке тех или иных математических воплощений тетрахордных ладов, достаточно обратиться к некоторым его высказываниям, изложенным в заключительной главе первой книги «Гармоники». Представляя свои воззрения на эту проблему, Птолемей начинает их с сообщения об общепринятом в Античности отношении к данному вопросу (Ibid. I 16):

Καὶ μέντοι τῶν ἐκτεθειμένων γενῶν τὰ μὲν διατονικὰ παντ' ἂν εὐροίμεν συνήθη ταῖς ἀκοαῖς, οὐκέτι δ' ὁμοίως οὔτε τὸ ἐναρμόνιον, οὔτε τῶν χρωματικῶν τὸ μαλακόν, ὅτι οὐ πάνυ χαίρουσι τοῖς σφόδρα ἐκλελυμέναις τῶν ἡθῶν.

Среди представленных ладов диатонические считались полностью освоенными слухом. Но не так [воспринимались] энгармонический и мягкий среди хроматических, поскольку не очень радуют сильно ослабленные этосы.

Как известно, согласно древним представлениям «этос» (τὸ ἦθος — «характер») — комплекс многих данных, соотносившихся с самыми различными областями жизни и искусства, помогавший современникам оценить то или иное явление²²⁹. В процитированном фрагменте подтверждается давно известный факт: диатонические лады, в отличие от хроматических и энгармонических, воспринимались как естественные, что говорит об их давнем использовании в музыкальной практике.

Нужно обратить внимание, что каждая из трех разновидностей античных ладов (диатоника, хроматика и энгармония) в приведенном отрывке дается in plurale numero. Это обусловлено тем, что в науке о музыке на протяжении длительного исторического периода самым активным образом обсуждались различные акустические формы одних и тех же ладовых разновидностей. Более того, некоторые из них получили индивидуальные названия. Например, Птолемей в своем трактате анализирует пять вариантов предлагаемых им структур диатоники (Ptolem. Harm. II 14):

²²⁸ Подробнее о работе Архита Тарентского в области музыки см. гл. VI, § 3.

²²⁹ О некоторых музыкальных аспектах «этоса» см. гл. V, § 2.

| | | |
|-----------------------|-----------------------|----------------------|
| двухтоновая диатоника | – διάτονον διτονιαῖον | 256:243 – 9:8 – 9:8 |
| тоновая диатоника | – διάτονον τονιαῖον | 28:27 – 8:7 – 9:8 |
| мягкая диатоника | – διάτονον μαλακόν | 21:20 – 10:9 – 8:7 |
| напряженная диатоника | – διάτονον σύντονον | 16:15 – 9:8 – 10:9 |
| ровная диатоника | – διάτονον ὀμαλόν | 12:11 – 11:10 – 10:9 |

Ему же принадлежат два варианта хроматики:

| | | |
|-----------------------|------------------|---------------------|
| мягкая хроматика | – χρώμα μαλακόν | 28:27 – 15:14 – 6:5 |
| напряженная хроматика | – χρώμα σύντονον | 22:21 – 12:11 – 7:6 |

Насколько все эти теоретические эксперименты были связаны с музыкальной практикой — навсегда останется тайной. Но сопоставление таких данных со сведениями источников дает возможность понять, какими критериями руководствовались ученые, предлагая тот или иной вариант конкретного лада. В данном случае нас интересуют воззрения Птолемея.

Продолжая развивать высказанную мысль, он пишет (Ibid. I 16):

Καὶ ἔτι κατὰ τὴν εἰς δύο λόγους τοῦ ὅλου τετραχόρδου τομὴν τοῖς ἐγγυτάτω τῆς ἰσότητος καὶ ἐφεξῆς διείληπται λόγοις, τουτέστι τῷ τε ἐπὶ ζ' καὶ τῷ ἐπὶ ζ', δίχα διαίρουσι τὴν ὅλην τῶν ἄκρων ὑπεροχὴν. αὐτὸ τε οὖν διὰ τὰ προειρημένα προσφωρότατον φαίνεται ταῖς ἀκοαῖς, αὐτὸ τε οὖν διὰ τὰ προειρημένα προσφωρότατον φαίνεται ταῖς ἀκοαῖς.

И еще, согласно делению всего тетра хорда на две пропорции близкие к равенствам, он²³⁰ последовательно распадался по пропорциям 7 : 6 и 8 : 7, [так как] они по-разному делят все превышение крайних [звуков тетра хорда]²³¹. Итак, согласно ранее сказанному, это [деление] представляется самым приемлемым для слуха.

Автор не скрывает, что в этом вопросе для него важнее всего отсутствие большой разницы между интервалами, делящими тетра хорд, крайние звуки которого составляют кварту — 4 : 3. А поскольку, по бытовавшим тогда научным представлениям, эту пропорцию нельзя разделить поровну, то Птолемей предлагает дифференцировать тетра хорд на две части, которые мало отличаются друг от друга. Именно поэтому он приводит два указанных интервала (7 : 6 и 8 : 7) с минимальной разницей между ними (49 : 48). Совершенно очевидно, что такой подход не имеет никакого отношения к музыкальной организации тетра хорда, а является лишь способом воплощения собственных представлений о самом лучшем из «математических этосов». Содержание следующего фрагмента того же текста ничем существенным не отличается от предыдущего, хотя в нем речь идет уже о трех интервалах, составляющих тетра хорд, что значительно ближе к его ладовой организации (Ibid. I 16):

Καὶ ἕτερον ἡμῖν ὑποβάλλει γένος ὀρμημένοις ἀπὸ τῆς παρὰ τὰς ἰσότητος συνισταμένης ἐμμελείας καὶ σκοποῦμένοις, εἴ τις ἔσται πρόσφορος σύνταξις τοῦ διὰ τεσσάρων ἐξαρχῆς εἰς τρεῖς τοὺς παρίσους λόγους διαιρεθέντος ἐν ἴσας πάλιν ὑπεροχαῖς.

Нам, побуждаемым и интересующимся [пропорциями] музыкального объединения посредством равенства, [проведенный анализ] показывает другой лад. [Он получится] если аналогичным образом выстроенную кварту, вначале разделенную на три равные пропорции, затем вновь

²³⁰ То есть тетра хорд.

²³¹ Здесь термин «превышение» (ἡ ὑπεροχή) обозначает интервал между верхним звуком тетра хорда и нижним, то есть — тетра хордный ладовый объем.

[разделить] превышениями [близкими] к равенству.

συντιθέασι μὲν γὰρ καὶ τὸ τοιοῦτο γένος ὁ ἔτι ἐπὶ θ' λόγος καὶ ὁ ἐπὶ ι' καὶ ὁ ἐπὶ ια'.

Ведь [тогда] создается именно такой лад, где пропорции²³² 10 : 9, 11 : 10, 12 : 11.

Так достигается птолемеевский идеал интервальных пропорций для диатонического тетрахорда, поскольку каждая из предъявленных пар отношений отличается минимально: в первой разница составляет 121 : 120, а во второй — 100 : 99. В вышеприведенном перечне эта последовательность определяется как «ровная диатоника» (διάτονον ὁμαλόν), которая, очевидно, современникам представлялась как «выровненная», поскольку ее интервалы минимально отличались друг от друга.

Значит, все это подтверждает продолжающийся во времена Птолемея громадный разрыв между теорией музыки и ее практикой.

з) В отрыве от музыкальной практики

Последний раздел науки гармонике, «мелопея», представлен в трактате Птолемея предельно кратко, поскольку он фактически лишь ограничивается перечислением терминов, обозначающих ту или иную форму мелодического движения: «эпипсалмос», «синкрусис», «анаploка», «катаploка», «сирма». Прежде чем ознакомиться с самим птолемеевским текстом, необходимо выяснить семантику указанных терминов, поскольку в противном случае этот фрагмент «Гармоники» может оказаться непонятным. Задача осложняется тем, что при установлении искомым значений нужно попытаться установить, какова могла быть их музыкальная функция, лишь на основании общей этимологии, весьма далекой от музыки. В результате весь этот терминологический ряд всегда являлся проблемным для исследователей и переводчиков²³³.

«Эпипсалмос»: ὁ ἐπιψάλμος, от глагола ψάλλω — «бряцать [по струнам]» и приставки ἐπι, обозначающей в данном случае либо «пребывание на чем-то», либо «прибавление» к чему-то. Вполне возможно, что первоначально этот термин подразумевал аккомпанемент пению, то есть некое «прибавление» к вокальному звучанию. К сожалению, пока ничего более конкретного невозможно сказать об этом термине²³⁴.

«Синкрусис»: ἡ σύγκρουσις — «совместное бряцание». Не исключено, что «синкрусис» когда-то обозначал ансамблевое музицирование с другими струнными инструментами, а шире — и с духовыми²³⁵.

«Анаploка» (ἡ ἀναπλόκη) и «катаploка» (ἡ καταπλόκη) — два термина, в основе которых лежит существительное «ploка» (ἡ πλοκή — «переплетение»),

²³² При переводе пришлось изменить единственное число ὁ λόγος.

²³³ Поэтому в процессе его представления целесообразно напомнить самые ранние новоевропейские и недавние трактовки терминов. См. следующие сноски.

²³⁴ Очевидно, к такому заключению пришел не только автор настоящей монографии, но и один из греческих исследователей: «эпипсалма — аккомпанемент на струнном инструменте, бряцаемый пальцами» («Epipsalmos — an accompaniment on a stringed instrument struck by the fingers». — *Michaelides S. Op. cit. P. 106*). В XVII веке ὁ ἐπιψάλμος трактовался как *suscentus* («подпевание»). См.: *Κλαυδίου Πτολεμαίου Ἀρμονικῶν βιβλία Γ'.* Ex Codd. MSS. Undecim, nunc primum Graece editus. Johannes Wallis. Oxonii 1682 (далее — Wallis.). P. 158.

²³⁵ С. Михаэлидис совершенно иного мнения, поскольку согласно его воззрениям «синкрусис — быстрая смена двух звуков, разновидность трели» («synkrousis — rapid alteration of two notes, sort of trill». — *Michaelides S. Op. cit. P. 312*). Изложенная здесь

сопровождается разными приставками, обозначающими здесь «вверх» (ἀνά) и «вниз» (κάτά). Очевидно, «плока» подразумевала «переплетающуюся» мелодическую линию, которая иногда характеризовалась как движение, «перескакивающее» через звуки, нарушая поступенное их расположение. Во всяком случае в позднем источнике именно так представлена эта форма мелопеи: «Плока — то, что продвигается интервальными скачками» (Πλοκή δέ ἐστὶν ἡ διὰ τῶν ὑπερβατῶν διαστημάτων. — *Arist. Quint. De mus. I 12*)²³⁶.

«Сирма»: τὸ σύρμα — «платье с длинным шлейфом». Это существительное восходит к глаголу σύρω («тащить», «волочить»), который трудно ассоциировать с конкретным мелодическим движением, поскольку его можно «приспособить» к самым различным формам. Однако, скорее всего, оно подходит к характеристике «тянущегося» длительного звука. Возможно впоследствии слово τὸ σύρμα было заменено на «тонэ» (ἡ τονή), трактовавшееся следующим образом: «Тонэ — остановка на продолжительной длительности, совершаемая при одном произнесении звука» (τονῆ δὲ ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μὲν κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς. — *Cleon. 14*)²³⁷.

Сам же фрагмент Птолемея, содержащий всю эту терминологию, представляет собой текст, в котором перечисляются приемы музицирования, недоступные на каноне, но распространенные среди исполнителей на других струнных инструментах, использовавшихся в музыкальной практике (*Ptolem. Harm. II 12*)²³⁸:

Ὡστε ἀπεστερήσθαι τῶν ἐν τῇ χειρουργίᾳ καλλίστων — λέγω δὲ οἶον ἐπιψαλμοῦ, συγκρούσεως, ἀναπλοκῆς, καταπλοκῆς, σύρματος καὶ ὅλως τῆς διὰ τῶν ὑπερβατῶν φθόγγων συμπλοκῆς — διὰ τὸ τὴν κρούσαν χεῖρα μίαν οὔσαν μήτε τὰς μείζους διαστάσεις ὑπερβαίνειν δύνασθαι ῥαδίως, μήτε δύο διαφερόντων ἅμα ἄπτεσθαι τόπων.

Поэтому [ему²³⁹] недоступно [множество] самых прекрасных [из методов, применяемых] в инструментальном исполнении. Я говорю [о таких] как [способность] аккомпанемента²⁴⁰, восходящее и нисходящее «переплетение» [звуков] при совместном музицировании²⁴¹, продолжительность [их звучания]²⁴² и вообще совместное «переплетение» посредством «скачущих» звуков, из-за того, что бряцающая рука не способна легко

первая характеристика, как «быстрая смена двух звуков», присутствует и в авторитетном Оксфордском словаре (LS. P. 1667). Во всех этих случаях дается ссылка на трактат Птолемея, но нигде не аргументируется подобная трактовка. Σύγκρουσις для Иоганна Валлиса — *ictuum concursus* («соревнование бряцаний». — *Wallis. P. 158*).

²³⁶ В латинском переводе эти два термина были представлены так: ἡ ἀναπλόκη — *implicatio* («переплетение»), ἡ καταπλόκη — *replicatio* («обратное движение»). См.: *Wallis. P. 158*. С. Михаэлидис вносит некоторые детали в такую трактовку: «анаплова — быстрое восходящее движение звуков», а «катанаплова — быстрое нисходящее движение звуков» (*anaploke* — *a progression of ascending [rapid] notes*. — *Michaëlidis S. Op. cit. P. 17*; *kataploke* — *a progression of rapid descending notes*. — *Ibid. P. 162*).

²³⁷ Для Иоганна Валлиса τὸ σύρμα — *tractus* («протяженность»), см. *Wallis. P. 158*.

²³⁸ В переводе этого отрывка обсужденные выше термины даны в тех «описательных значениях», в которых они представлены в результате проведенного анализа, а в подстрочных примечаниях — в своей транслитерационной форме.

²³⁹ То есть канону.

²⁴⁰ «Епипсалмос».

²⁴¹ «Анаплова» и «катанаплова» при «синкрисе».

²⁴² «Сирматос».

перескакивать на большие расстояния и одновременно достигать разных мест [на струне]²⁴³.

Обсуждая возможные причины столь краткого упоминания всех аспектов «мелопеи», нужно сразу же отбросить предположение, что во времена Птолемея этот раздел гармоник был еще недостаточно развит. Используемая в тексте столь разнообразная специальная терминология свидетельствует о том, что упомянутые категории мелопеи достаточно основательно изучались. Поэтому столь индифферентное отношение к ним Птолемея, скорее всего, вызвано, тем, что его меньше всего интересовали проблемы непосредственного музицирования, поскольку он всегда был сосредоточен лишь на вопросах исключительно теоретических²⁴⁴.

Это в полной мере подтверждается огромным вниманием Птолемея не только к «гармонии сфер», но и к проявлениям «музыкальности» в самых различных областях природы и духовного мира человека, которым фактически посвящена вся третья книга «Гармоники»:

Глава 4: «О том, что значение гармонизованного содержится во всем совершенном по природе, а проявляется больше всего через человеческие души и небесные движения» (Ὅτι ἡ τοῦ ἡρμωσμένου δύναμις πᾶσι μὲν τοῖς τελειότεροις τὰς φύσεις ἐνυπάρχει, καταφαίνεται δὲ μάλιστα διὰ τε τῶν ἀνθρωπίνων ψυχῶν καὶ τῶν οὐρανίων φερῶν);

Глава 5: «Каким образом симфонные [интервалы] соответствуют начальным отличиям души вместе с [их] собственными видами» (Πῶς ἐφαρμόζει τὰ σύμφωνα ταῖς πρώταις διαφοραῖς τῆς ψυχῆς μετὰ τῶν οἰκείων εἰδῶν);

Глава 6: «Сравнение ладов по гармонизации и [разновидностей] главных добродетелей» (Παραβολὴ τῶν τε τοῦ ἡρμωσμένου γενῶν καὶ τῶν κατὰ τοὺς πρώτας ἀρετᾶς);

Глава 7: «Каким образом модуляции гармонии схожи с особыми модуляциями души» (Πῶς αἱ τοῦ ἡρμωσμένου μεταβολαὶ εἰκόσιν ταῖς περιστατικαῖς τῶν ψυχῶν μεταβολαῖς);

Глава 8: «О подобии полной [музыкальной] системы и круга зодиака» (Περὶ τῆς ὁμοιότητος τοῦ τελείου συστήματος καὶ τοῦ διὰ μέσων τῶν ζῳδίων κύκλου);

Глава 9: «Каким образом симфонные и диафонные [интервалы] подобны тому, что в зодиаке» (Πῶς τὰ τοῦ ἡρμωσμένου σύμφωνα καὶ διάφωνα ὁμοίως ἔχει τοῖς ἐν τῷ ζῳδιακῷ);

²⁴³ В конце XX века этот же перечень инструментальных исполнительских приемов представлен такой последовательностью: ««Добавленный аккомпанемент, одновременно бряцающие звуки, быстро перемещающиеся вниз или вверх, исполняемые легато, и в целом мелодическом переплетении, которое продолжается далее через некоторые отдельные звуки» («...added accompaniment, the plucking of notes together, transilient motion in ascent or descent, legato playing, and in general melodic interweaving that proceeds through notes some distant apart...» (см.: Barker. GMW. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory. Edited by Andrew Barker. Cambridge University Press. Cambridge, 1989. P. 341).

²⁴⁴ Для истории античного музыкознания важно отметить, что почти весь терминологический арсенал, связанный с мелопеей и появляющийся в тексте Птолемея, не использовался при описании этого раздела гармоник в других источниках (исключение составляет только *πλοκή*). Это обстоятельство заставляет задуматься над причинами, способствовавшими такой ситуации: не является ли она еще одним поводом для сомнений в принадлежности этого отрывка Птолемею?

Глава 10: «О том, что движение светил по долготе схоже с последовательностью в звуках» (Ὅτι τῆ κατὰ μῆκος κινήσει τῶν ἀστέρων τὸ ἐφεξῆς ἐν τοῖς φθόγγοις ἔοικεν);

Глава 11: «Как нисходящее движение светил сравнивается с ладами в гармонии» (Πῶς ἡ κατὰ βάθος κίνησις τῶν ἀστέρων τοῖς ἐν ἀρμονίᾳ γένεσει παραβάλλεται);

Глава 12: «О том, что переходам светил по широте соответствуют модуляции по тональностям» (Ὅτι καὶ ταῖς κατὰ πλάτος παρόδοις τῶν ἀστέρων ἐναρμόζουσιν αἱ κατὰ τοὺς τόνους μεταβολαί);

Глава 13: «Об аналогии между тетрахордами и положениями по отношению к солнцу» (Περὶ τῆς ἀναλογίας τῶν τετραχόρδων καὶ τῶν πρὸς τὸν ἥλιον σχηματισμῶν);

Глава 14: «По каким первым числам могут быть сопоставлены постоянные звуки полной [музыкальной] системы с первыми сферами в космосе» (Κατὰ τινὰς ἂν πρώτους ἀριθμούς παραβληθεῖεν οἱ τοῦ τελείου συστήματος ἐστῶτες φθόγγοι ταῖς πρώταις τῶν ἐν τῷ κόσμῳ σφαίραις);

Глава 15: «Каким образом могли бы сравниваться в числах пропорции собственных движений» (Πῶς ἂν λαμβάνοιντο διὰ τῶν ἀριθμῶν οἱ τῶν οἰκειῶν κινήσεων λόγοι);

Глава 16: «Как могли бы сравниваться сочетания планет с [сочетаниями] звуков» (Πῶς ἂν αἱ τῶν πλανωμένων συνουκειώσεις παραβάλλοιντο ταῖς τῶν φθόγγων).

При анализе всех подобных глав, внешне далеких от музыкального искусства, необходимо все же выявлять те стороны информации, которые прямо или косвенно способны предоставить материал для более глубокого понимания особенностей музыкальной практики и художественного мышления.

В целом, дошедший до нас текст «Гармоники» Птолемея воспринимается как переживший многие поздние вмешательства и посторонние имплантации. Причем, складывается впечатление, что такие «вставки» осуществлялись не только в византийское, но и в поствизантийское время.

и) Комментатор Птолемея и один из его современников

К сожалению, нет никаких сведений о том, как была воспринята современниками птолемея «Гармоника». Ведь это фундаментальный труд, равного которому, очевидно, не было ни в Элладе, ни в Древнем Риме со времен Аристоксена. Такое предположение делается не только на основе дошедших до нас трактатов, но и по свидетельствам древних авторов самых различных исторических периодов. Известно, что сочинение Птолемея впоследствии сопровождалось в рукописях многочисленными комментариями схолиастов. Однако пока не удалось установить, когда они были сделаны: сразу же после того как «Гармоника» вошла в научный обиход или спустя какое-то время. Самая ранняя из дошедших до нас датирующихся подобных работ —opus философа III века Порфирия (из финикийского города Тир), ученика Плотина — основателя неоплатонизма.

Поэтому исследователи считают Порфирия также неоплатоником и теософом, воззрения которого имели как серьезных оппонентов, так и приверженцев. Но все согласны, что он оставил заметный след в жизни интеллектуальных течений, к развитию которых имел непосредственное отношение. В историю же музыкального антиковедения он вошел благодаря своей работе «Комментарии на “Гармоники” Птолемея» (Εἰς τὰ ἀρμονικὰ Πτολεμαίου

ὁλόμνημα). Она представляет собой обширный труд, почти вдвое превышающий трактат Птолемея, но по неизвестным причинам прокомментированной оказалась лишь первая книга «Гармоники», которой посвящено 73 подробных комментария, и всего восемь разъяснений для семи глав второй книги. Согласно сохранившемуся тексту сочинения Порфирия, остальные разделы птолемеевского трактата остались вне его толкований. Поэтому одна из задач музыкального антиковедения — выяснить обстоятельства, способствовавшие возникновению такого положения.

Действительно, самые ранние рукописи, содержащие «Комментарии» Порфирия и датируемые палеографами XIII веком (Codex Venetus Marcianus gr. app. cl. VI/10, coll. 1300 и Codex Vaticanus gr. 186)²⁴⁵, содержат материал, освещающий только первую книгу трактата Птолемея. Эту же традицию продолжают и более поздние рукописи²⁴⁶. Кроме того, в ряде манускриптов прокомментирована лишь часть первой книги: Codex Vindobonensis gr. 176, Codex Monacensis gr. 215, Codex Berolinensis Phillippicus gr. 1553²⁴⁷. Таким образом, рукописная картина «Комментариев» весьма разнообразна и свидетельствует о непростой жизни этого опуса на протяжении десяти столетий. Присутствие в манускриптах нескольких вариантов текста говорит о том, что к нему могли иметь доступ самые различные «редакторы» и «соавторы». Такое обстоятельство необходимо учитывать при анализе содержания этого памятника.

Сам же трактат Порфирия кроме собственных комментариев включает в себя как буквальные цитаты из «Гармоники», так и переданные в свободной форме. Например, он создает отдельные толкования каждого из положений начальной главы первой книги птолемеевского сочинения, которые становятся своеобразными заглавиями небольших разделов:

«Гармоника — это воспринимаемая способность различений высоты и низины в звучаниях» (Ἀρμονικὴ ἐστὶ δύναμις καταληπτικὴ τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὄξυ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν. — *Ptol. Harm. I 1*).

«Звук — свойство ударенного воздуха, первое и самое естественное²⁴⁸ из того, что слышится» (Ψόφος δὲ πάθος ἀέρος πλησόμενου, τὸ πρῶτον καὶ γενικώτατον τῶν ἀκουστῶν. — *Ibid.*).

«Критерии гармонии — слух и разум, [но действующие] не одним и тем же способом: слух — по [музыкальному] материалу и [его] восприятию, а разум — по [анализу] формы и [ее] причине» (Καὶ κριτήρια μὲν ἀρμονίας ἀκοὴ καὶ λόγος, οὐ κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον, ἀλλ' ἢ μὲν ἀκοὴ παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος, ὁ δὲ λόγος παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἴτιον. — *Ibid.*).

При обсуждении любых аспектов «Комментариев» нужно иметь в виду, что его автор философ и, как уже указывалось, приверженец «неоплатонизма». Это означает, что воззрения ученого были тесно связаны с пифагорейзмом и, следовательно, его музыкально-теоретические представления не могли избежать этого влияния. Такой подход ко многим проблемам теории музыки в «Комментариях» проявляется постоянно. Некоторые разделы сочинения буквально наполнены «пропорциональной эквилибристикой», за которой зачастую невозможно разглядеть музыкальную суть рассматрива-

²⁴⁵ См.: *Mathiesen Th.* Op. cit. № 273, 210.

²⁴⁶ См. *Ibid.* № 163, 170, 195, 197, 200.

²⁴⁷ См. *Ibid.* № 5, 20, 34.

²⁴⁸ Буквально: «самое родовое», то есть от природы присущее этому явлению.

емых проблем²⁴⁹. И вообще гегемония математического подхода присутствует в трактате почти повсеместно.

Например, при описании организации ладов подобная тенденция совершенно очевидна (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 151*):

Δεῖ δ' εἰδέναι, ὅτι ἐν τῷ τετραχόρδῳ, ὃ δὴ ἐν λόγῳ ἐπίτριτῳ συνίσταται, οἱ μὲν ἄκροι ἐστῶτές εἰσι· λόγην γὰρ ἀεὶ ποτ' ἐπίτριτον ἔχουσιν· οἱ δὲ μέσοι κατὰ τὰ γένη τῆς ἀρμονίας κινεῖσθαι.

ἐπεὶ γὰρ ὁ ἐπίτριτος ἐκ τῶν ἐπιμορίων συνίσταται διαφόρως καὶ τρία ἔχει τὸ τετραχόρδον διαστήματα· διάφοροι γὰρ ἐπιμόριοι λόγοι τρεῖς τὸν ἐπίτριτον λόγον συνιστῶσιν.

Необходимо знать, что в тетрахорде, который устанавливается в эпитритной пропорции, крайние звуки постоянны. Ведь [его²⁵⁰] пропорция всегда эпитритная, а срединные [звуки] изменяются в соответствии с ладами музыки²⁵¹.

Поскольку эпитритное [отношение] составляется по-разному из эпиморных [пропорций], тетрахорд имеет три интервала. А различные эпиморные пропорции составляют эпитритную пропорцию.

Автор этого фрагмента убежден, что квартовые рамки ладообразований обусловлены природой эпитритной пропорции, а не музыкальной логикой. По его мнению, именно по этой причине крайние звуки тетрахордного лада неизменны, в отличие от тех, которые расположены внутри этих границ. Более того, он искренне верит, что три интервала, составляющие ладовую конструкцию, и даже разновидности ладов (диатоника, хроматика и энгармония) — также следствие особенностей эпитритной пропорции, которая может делиться «по-разному» (*διαφόρως*). Иначе говоря, согласно мировоззрению Порфирия первично математическое выражение ладовых форм, а сама их музыкальная природа — вторична.

Конечно, такую методологию можно рассматривать как типичную для Античности. Однако не следует забывать, что наряду с ней существовала и другая, заявленная Аристоксеном, не получившая достойного развития, хотя именно она предопределила дальнейшую эволюцию европейского музыкознания. Современникам же Птолемея и Порфирия, естественно, это было неизвестно. Поэтому нет ничего удивительного, что они объединились в критике воззрений Аристоксена, о чем свидетельствует несколько разделов «Комментариев» Порфирия. Одним из примеров этого может служить следующий фрагмент, фактически представляющий собой повторение начального раздела 13 главы первой книги «Гармоники» (*Ibid. P. 138–139*):

Οὗτος μὲν δὴ κἀνατῦθα φαίνεται μηδέν τι τοῦ λόγου φροντίσας ὡς ἐπὶ τῶν συμφωνιῶν, ἀλλὰ τοῖς μεταξὺ μόνοις τῶν φθόγγων διαστήμασιν, ὡς τοπικοῖς οὖσι χρησάμενος διώρισε τὰ γένη, καὶ οὐ ταῖς τῶν φθόγγων πρὸς ἀλλήλους ὑπεροχαῖς,

Он²⁵² и здесь не проявляет никакого понимания пропорции как [проявления] симфоний, а [занимается] только интервалами между звуками, пользуясь [ими] как [звуковыми] пространствами при определении ладов,

²⁴⁹ Она подобна той «звукорядной эквилибристике», которую активно использовали музыковеды XIX–XX веков.

²⁵⁰ Подразумевается тетрахорд.

²⁵¹ Как это часто бывает, здесь ἡ ἀρμονία выступает в значении «музыка».

²⁵² То есть Аристоксен.

ἐξ ὧν τὸ κατὰ δύναμιν διάστημα θεωρεῖται. τοῦτο δ' ἐστὶν οὐδὲν ἕτερον ἢ δύο φθόγγων ἀνομοίων ἢ κατὰ πληκτικότητα ποιά σχέσις, ὃ ἐστὶ λόγος.

а не [в качестве] превышений [одних] звуков над другими, по которым интервал рассматривается в [своем] значении. А ведь это²⁵³ есть ничто иное, как отличие двух звуков по величине какого-то отношения, которое является пропорцией.

Здесь ладофункциональное содержание аристоксеновского «динамиса» (ἡ δύναμις)²⁵⁴ коренным образом трансформировано, хотя используется тот же термин. Если Аристоксен рассматривал созвучия, ориентируясь на ладовое значение составляющих его звуков, то Порфирий, вслед за Птолемеем, считает необходимым заменить такой анализ пропорциональным выражением интервала. Ведь Аристоксен оценивал интервал по его музыкальным качествам, тогда как для Порфирия важно здесь «превышение» (ἡ ὑπεροχή) одного звука над другим, то есть величина интервала, выражавшаяся в форме пропорции.

Вместе с тем он нередко весьма основательно разъясняет суть идей, высказанных Птолемеем, например о системе ладов (Ibid. P. 136):

Τοῦ δὲ γένους πρώτη μὲν ἐστὶν ὡς εἰς δύο διαφορά· κατὰ τὸ μαλακώτερον, ὃ καλοῦσιν ἐναρμόνιον, καὶ κατὰ τὸ συντονώτερον, ὃ καλοῦσι διατονικόν. ἐστὶ δὲ μαλακώτερον μὲν τὸ συνακτικώτερον τοῦ ἤθους, συντονώτερον δὲ τὸ διαστηματικώτερον.

Первое [своеобразие] лада выражается в двух отличиях: по мягкости, которое называют энгармонией, и по напряженности, которое именуют диатоникой. Большая мягкость проявляется в большей суженности этоса, а большая напряженность — в больших расстояниях [между звуками].

δευτέρα δ' ὡς εἰς τρία· τοῦ μὲν τρίτου μεταξὺ πῶν τῶν εἰρημένων δύο τιθεμένου καὶ τοῦτο μὲν καλεῖται χρωματικόν.

Второе [своеобразие выражается] в третьем отличии, поскольку третье устанавливается между двумя указанными и оно называется хроматикой.

τῶν δὲ λοιπῶν ἐναρμόνιον μὲν τὸ μαλακώτερον αὐτοῦ, διατονικόν δὲ τὸ συντονώτερον.

Среди остальных [ладов] — энгармонический мягче его²⁵⁵, а диатонический напряженнее.

Изложенную здесь мысль о трех ладах, противоположные характеристики которых проявляются в «мягкости» и «напряженности», можно представить в следующей таблице:

| «мягкость» | | «напряженность» |
|--|--|--|
| энгармония | хроматика | диатоника |
| $1/4\text{т.} - 1/4\text{т.} - 2\text{т.}$ | $1/2\text{т.} - 1/2\text{т.} - 1\text{т.}$ | $1/2\text{т.} - 1\text{т.} - 1\text{т.}$ |

В этом случае важно понять, на чем основывается такая классификация, вызванная разной интервальной конструкцией каждого из ладов: на чувственном восприятии или на рациональной оценке? Ведь источники, авторы которых далеки от науки о музыке, свидетельствуют о том, что нередко этим же определением «мягкий» (μαλακός) характеризовались стили музыки. Например, в одном из платоновских диалогов обсуждается вопрос,

²⁵³ Подразумевается упомянутое в конце предыдущего предложения «значение» (ἡ δύναμις).

²⁵⁴ См. § 1 «в» настоящей главы.

²⁵⁵ То есть «мягче» хроматики.

«какие из стилей мягкие и пиршественные?»²⁵⁶ (Τίνας οὖν μαλακαί τε καὶ συμποτικά τῶν ἁρμονιών; — *Plat. Resp.* III 398e)²⁵⁷. В приведенном фрагменте из трактата Порфирия показателем для понимания авторской позиции является фраза: «бóльшая суженность этоса» (τὸ συνκτικώτερον τοῦ ἦθους). Если «этос» здесь является эстетической оценкой, то «бóльшая суженность» его явно указывает на размеры интервалов, которые в «мягкой» ладовой последовательности намного меньше, чем в «напряженной». Следовательно, и эстетические категории в представлении неоплатоника были неразрывно связаны с величиной интервалов.

В связи с описанием различных ладовых форм в сочинениях Порфирия и Птолемея нельзя не обратить внимание на определение тоновой диатоники как στερεόν, что могло обозначать «твердое», «крепкое», «плотное», «суровое». Поэтому есть основание трактовать подобную характеристику, с одной стороны, как оценку структуры (первые три из приведенных значений), а с другой — как эстетическое впечатление, вызванное слуховой реакцией («суровое»). Так, в одной главе «Гармоники» сказано, что «среди диатоник тоновая ... соответствует плотным [ладам] на лире» (τονιαίον τῶν διατονικῶν ... τοῖς τε ἐν τῇ λύρα στερεοῖς ἐφαρμόσει. — *Ptolem. Harm.* I 16). В другой главе упоминается о наличии «твердых кварт» (τῶν στερεῶν διὰ τεσσάρων. — *Ibid.* II 1), а в третьей утверждается следующее (*Ibid.* II 16):

Περίχεται δὲ τὰ μὲν ἐν τῇ λύρα καλούμενα στερεὰ τόνου τίνος ὑπὸ τῶν τονιαίου διατόνου ἀριθμῶν τοῦ αὐτοῦ τόνου.

На лире так называемые суровые [лады]²⁵⁸ какой-либо тональности охватываются числами тоновой диатоники той же самой тональности.

Таким образом, тоновая диатоника характеризуется как «плотная» или «суровая». Это определение из «Гармоники» оказалось в опусе Порфирия (*Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 154):

Στερεὰ δὲ τετράχορδα καλεῖται τὰ ἔχοντα τὸν διαξευκτικὸν τόνον, ταῦτὸν δ' εἰπεῖν τὰ διατονικά.

Плотными называются тетрахорды, имеющие отдельительный тон. Это то же самое, что обозначать [их как] диатонические.

Конечно, автор подразумевал отдельительный тон, располагавшийся между тетрахордами. Однако следует отметить, что ни в одном другом античном специальном источнике (как датированном, так и недатированном) такой эпитет, как στερεά, не применялся ни к одной музыкально-теоретической категории. Ведь речь идет об эпохе музыкознания, когда вся терминология была строго установлена и передавалась из поколения в поколение, а изменения происходили крайне редко. Но даже если такие преобразования случались, то они отражались в различных источниках. Ничего подобного нельзя сказать относительно определения στερεόν, которое появляется только в указанных фрагментах Птолемея и Порфирия.

Все это способствует формированию недоверия к таким отрывкам как к подлинным текстам этих авторов. Конечно, в данном случае существует контраргумент: неужели нужно признать одинаковое постороннее внедрение

²⁵⁶ Имеются в виду музыкальные сопровождения пиршественных застолий.

²⁵⁷ В принятом русском переводе: «А какие же лады разнеживают и свойственны застольным песням» (*Платон. Государство. Перевод А. Н. Егунова // Платон. Сочинения в трех томах. Том 3, часть 1. М., 1971. С. 182.*)

²⁵⁸ *Scil. τὰ γένη.*

в оба источника? Не выглядит ли высказанное предположение неправдоподобно?

Конечно, оно должно быть многократно проверено, а что же касается контраргумента, то нужно учитывать два обстоятельства. Во-первых, как уже упоминалось, неизвестно кем и когда были написаны комментарии ко второй книге «Гармоники», где присутствует *στερεά*²⁵⁹. Во-вторых, не нужно забывать, что «Комментарии» Порфирия дошли до нас, как правило, в тех же рукописях, в которых выписаны «Гармоники» Птолемея. Это означает, что к текстам обоих сочинений был совершенно одинаковый доступ, что не исключает их «одновременных редакций». Причем, как показывает проведенный анализ, случай с *στερεόν* — не единственный вызывающий подозрение.

Обратим внимание на используемый Птолемеем, а вслед за ним и Порфирием термин «тропос» (*ὁ τρόπος*), имевший много значений: «направление», «способ», «характер», «обычай», «стиль». В неспециальной литературе, отдельные отрывки которой связаны с музыкальной тематикой, этот термин появляется в значении «стиль». Например, у Платона можно прочесть, что «нигде стили музыки не изменяются без [трансформации] важнейших государственных обычаев» (*οὐδαμοῦ γὰρ κινεῖνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων*. — *Plat. Resp. IV 424a*). Иногда этот термин с той же семантикой можно обнаружить даже в специальных источниках, когда речь заходит не о музыкально-теоретических категориях, а при описании исторических событий. Так, в одном из них сказано, «что никто не может подражать стилю Олимпа» (*ὡς μηδένα δύνασθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον*. — *Ps.-Plut. De mus. 1137, § 18*). Но на протяжении огромного исторического периода «тропос» никогда не использовался для обозначения конкретных музыкально-теоретических единиц²⁶⁰. Впервые в этом значении его можно зафиксировать в тексте «Гармоники» Птолемея.

В начальной главе второй книги «Как чувством можно найти пропорции обычных ладов» (*Πῶς ἂν καὶ διὰ τῆς αἰσθήσεως ληφθεῖεν οἱ τῶν συνήθων γενῶν λόγοι*), при описании методики работы на монохорде сказано (*Ptolem. Harm. II 1*):

Τῶν δὴ παρὰ τοῖς κιθαρῳδοῖς μελωδουμένων τετραχόρδων πελοίησθω πρῶ- Среди тетрахордов, исполняемых кифарадами, пусть будут выстроены,

²⁵⁹ В связи с этим см. факты, представленные в сноске 111 гл. V.

²⁶⁰ В Оксфордском словаре ошибочно указано, что *ὁ τρόπος* мог обозначать «лад» (*mode*. — *LS. P. 1827*) и в качестве доказательства указано на XIV олимпийскую оду Пиндара, посвященную «Асопиху Орхоменскому [победившему] на ристалище» (*Ἀσολίχῳ Ὀρχομένῳ σταδίῳ*), где якобы *ὁ τρόπος* выступает в таком значении. В действительности же пиндаровская фраза *λυδῶ γὰρ Ἀσώπιχον ἐν τρόπῳ ἐν μελέταις τ' αἰείδων ἔμελον* (*Pind. Carm. XIV 25–26*) обозначает «я пришел, воспевая Асопиха в лидийском стиле по темам [его побед]». Очевидно, автор этой словарной статьи не знал, что в античную эпоху не существовало лидийского, фригийского и дорийского ладов. Этими терминами обозначались либо стили, либо тональности. Самые основательные переводчики понимают это. Например, в русском переводе обсуждаемая фраза дана так: «Я пришел воспеть бережной песнею на лидийский лад того, чье имя Асопих» (*Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. Издание подготовил М. Л. Гаспаров. М., 1980. С. 57*). Здесь оборот «на лидийский лад» — означает не музыкальный лад, а «на лидийский манер», «по лидийскому образцу».

τον τὸ ἀπὸ νήτης μέχρι παραμέσης διὰ τεσσάρων τῶν καλουμένων τρόπων τῶν καλουμένων τρόπων.

прежде всего, так называемые квартовые тропосы от нэты до парамесы.

Здесь речь идет о квартовых образованиях, ограниченных нэтой и парамесой тетрахорда отделенных, то есть о конкретной ладовой форме:

| <i>h</i> | <i>c</i> | <i>d</i> | <i>e</i> |
|----------|----------|----------|----------|
| парамеса | трита | паранэта | нэта |

В главе 16 той же книги «О том, что исполняется на лире и кифаре» (Περὶ τῶν ἐν λύρα καὶ κιθάρα μελωδομένων) этот термин появляется в более сложном тексте, где Птолемей излагает свои воззрения на музыкальные структуры ладов и тональностей. Но это осуществляется вне музыкальной логики, поскольку вместо звуков и их взаимоотношений, выражающихся в интервальных связях, здесь фигурируют исключительно «числа» (οἱ ἀριθμοί). Они являются индексами пропорциональных выражений интервалов, пределы которых ограничиваются объемом описываемых ладовых образований. Поэтому существительное οἱ ἀριθμοί выступает здесь в значении «пропорции»²⁶¹ (Ptolem. Harm. II 16):

Τῶν δὲ ἐν τῇ κιθάρα μελωδομένων τὰς μὲν τρίτας περιέχουσιν οἱ ἀπὸ νήτης τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ ὑποδαρίου τόνου.

Для тех, кто играет на кифаре, пропорции гиподорийской тональности от нэты тоновой диатоники охватывают триты.

Τὰ δὲ ὑπέτροπα ὁμοίως οἱ τοῦ τοιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ φρυγίου.

Пропорции фригийской [тональности] тоновой диатоники аналогично [создают] «гипертропосы».

Τὰς δὲ παρυπάτας οἱ τοῦ μίγματος τοῦ μαλακοῦ διατόνου τοῦ δωρίου.

[Пропорции] же смешанной мягкой диатоники дорийской [тональности охватывают] паргипату.

Τοὺς δὲ τρόπους οἱ τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου χρώματος τοῦ ὑποδαρίου.

[Пропорции] смешанной напряженной хроматики гиподорийской [тональности также образуют] «тропосы».

Не известно, как обстояло дело с пониманием процитированного фрагмента в эпоху жизни автора этого текста, но в настоящее время вряд ли можно сказать о нем что-то определенное. Очевидно, здесь описываются ладовые образования диатоники и хроматики, расположенные на соответствующей тональной высоте — фригийской, дорийской и гипердорийской. Но приводящиеся координаты указанных категорий не только недостаточны, но и непонятны.

²⁶¹ Это не единственный подобный случай когда ὁ ἀριθμός подразумевает «пропорцию». Так, в одном авторитетном источнике рассказывается как Пифагор «обнаружил согласующееся и ничем не отличающееся выражение [симфоний] посредством пропорции» (καὶ σύμφωνον εὑρισκεν ἐν ἅπασι καὶ ἀπαράλλακτον τὴν δι' ἀριθμοῦ κατάληψιν. — *Nicom. Enchir.* 6). Да и в анонимных источниках можно встретить такие обороты, в которых «пропорции» представлены как ὁ ἀριθμός: «гемиольное отношение 768 : 512» (ἡμιόλιον ἀριθμὸν τινα τὸν ψξὴ πρὸς τὸν φιβ), «эпитритное отношение 288 : 216» (ἐπίτριτον ἀριθμὸν τινα, τὸν σπη πρὸς τὸν σις) или «некое гемиольное отношение 1296 : 864» (ἡμιόλιόν τινα ἀριθμὸν τὸν ,ασςς' πρὸς τὰ ωξδ. — *Ps.-Nicom. Euseppta.* 2).

Действительно, в первом абзаце данного фрагмента²⁶² такими ориентирами для гиподорийской тональности, о которой идет речь, являются два звука: нэта и трита. Расстояние между ними равно либо двум тонам, если подразумеваются звуки одного тетрахорда, либо сексте — если имеются в виду звуки разных тетрахордов. В античном музыкознании такие интервалы не могут служить какими-либо индексами, так как не являются показателями конкретных ладотональных аспектов.

Во втором абзаце сказано, что «аналогично» (ὁμοίως), то есть как описано в непонятном предыдущем разделе, создаются «гипертропосы» фригийской тональности. Вне зависимости от того, как автор здесь понимает термин «тропос» (τρόπος), в сфере описываемых звуковысотных категорий слово «гипертропос» (ὑπερτρόπος) должно обозначать нечто, расположенное над «тропосом». Среди феноменов, упомянутых в тексте (фригийская тональность и тоновая диатоника), это может быть только тональность, в связи с чем допустимы два варианта. Согласно одному из них, фригийская тональность является «гипертропосом» по отношению к «гипофригийской» (ὑποφρύγιος), которая по положениям позднеантичной тональной системы расположена на кварту ниже фригийской. По второму варианту над фригийской тональностью выстраивается «гиперфригийская» (ὑπερφρύγιος), расположенная на кварту выше фригийской и способная квалифицироваться как «гипертропос» по отношению к ней.

Третий абзац анализируемого отрывка полностью «безмолвный», так как присутствующее в нем название звука «паргипата» без дополнительных сведений не способно служить информацией. То же самое нужно сказать и о содержании последнего абзаца.

Итак, весь этот фрагмент вызывает самые разнообразные предположения: мог ли написать его столь основательный знаток теории музыки, как Птолемей? Не испорчен ли этот текст в процессе своей рукописной жизни? Не является ли он поздней вставкой, написанной тем, кто плохо ориентировался в системе звукового пространства, принятой в античной науке о музыке? На все эти вопросы пока ответов нет. Более того, нет никакой уверенности, что Птолемей знал о существовании позднеантичной 15-тональной системы, в основе которой были установлены пять тональностей (дорийская, фригийская, эолийская, лидийская и ионийская) и два дополнительных их высотных варианта — «гипо» и «гипер». В анализируемом тексте невозможно найти таких определений, как «гипертональности», а также прилагательного αἰόλιος. Что же касается обозначения ἰάστιος, то его использование не имеет ничего общего с тональностью²⁶³. Кроме того, по процитированному отрывку не ясно, в каком значении даны термины τρόπος и ὑπερτρόπος — как обозначение лада или тональности.

Все это вместе взятое, сопоставленное с содержанием фрагмента, дает основание сомневаться, что его написал сам Клавдий Птолемей.

Это подозрение усиливается тем, что термин «тропос» в позднеантичной системе обозначал «тональность», поскольку даже заглавия нотографи-

²⁶² Для удобства анализа текст этого отрывка специально дифференцирован на абзацы.

²⁶³ В тексте упоминается об «этосах, которых кифароды называют лидийскими и ионийскими» (ἤθεσιν, ἃ καλοῦσιν οἱ κίθαροδοὶ λυδία καὶ ἰάστια. — *Ptolem. Harm.* I 16).

ческих таблиц, содержащих знаки соответствующих тоналностей, включали в себя данный термин²⁶⁴:

«Ноты гиполидийского тропоса в диатоническом ладе» (Ὑπολυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος),

«Ноты лидийского тропоса в диатоническом ладе» (Λυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος),

«Ноты гиперлидийского тропоса в диатоническом ладе» (Ὑπερλυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος) и т. д.

В «Гармонике» Птолемея τρόπος, как определение музыкальной категории, появляется всего два раза²⁶⁵: в приведенном выше фрагменте (*Ptolem. Harm. II 16*), где его значение невозможно установить, и в другом разделе сочинения с семантикой, которая имеет все основания трактоваться по-разному. При описании работы с каноном Птолемей пишет (*Ibid. II 1*):

Τῶν δὴ παρὰ τοῖς κιθαρωδοῖς μελωδουμένων τετραχόρδων πελοισθῶ πρώτον τὸ ἀπὸ νήτης μέχρι παραμέσης διὰ τεσσάρων τῶν καλουμένων τρόπων.

Из используемых кифарадами тетрахордов, называемых тропосами, построим, прежде всего, кварту — от нэты до парамесы.

Действительно, под «тропосом» здесь можно понимать интервал кварты, хотя автор мог подразумевать и лад, обрамленный квартовыми звуками. Кроме того, если имелось в виду высотное положение данного тетрахорда (от нэты до парамесы) в рамках всей музыкальной системы, то не исключено и значение «тональности». Следовательно, и в этом случае нельзя сделать определенные выводы о семантике τρόπος.

Теперь остается только сопоставить все приведенные данные с комментарием Порфирия по поводу птолемеевского использования термина «тропос» (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 153–154*):

Τρόπους δ' ἐνταῦθα καλεῖ ὁ Πτολεμαῖος τὰ τοῦ ἡρμωσμένου γένη, ἅπερ ὑπὸ τῶν κιθαρωδῶν μαλακὰ χρώματα καλεῖται. Τρόποι δὲ τοιαῦτα γένη προσαγορεύονται, διότι ἔνεστιν ἐξ αὐτῶν ποτὲ μὲν ἐπὶ τὴν ἐναρμόνιον, ποτὲ δ' ἐπὶ τὸ διάτονον ἦθος τρέπεσθαι.

Здесь «тропосами» Птолемей называет лады музыки²⁶⁶, которые кифарадами называются мягкими хроматическими. Такие лады именуются «тропосами», потому что предстоит переходить иногда из них в энгармонический этос, а иногда — в диатонический.

Единственно достоверным в этом фрагменте является указание на этимологию существительного ὁ τρόπος, как производного от ἡ τροπή («поворот»), происшедшего, в свою очередь, от глагола τρέπω («поворачивать»). Так автор подводит смысл термина к своему пониманию музыкального лада, который действительно способен «поворачивать» от одной своей формы к другой: от диатонической — к хроматической, а от нее — в энгармоническую и наоборот. Вместе с тем, та же этимология не противоречит использованию термина «тропос» в качестве тоналности, поскольку эта категория

²⁶⁴ Со строго научной точки зрения в приводящихся здесь заглавиях нотографических таблиц ὁ τρόπος нужно переводить как «тональность». Но для «терминологической наглядности» он в данном случае представлен в транслитерационной форме — как «тропос».

²⁶⁵ Значительно чаще этот термин встречается в «служебном» качестве, типа τὸν αὐτὸν τρόπον («тем же способом»).

²⁶⁶ Буквально: «того, что гармонизовано».

также связана с постоянными перемещениями из одной высотной области в другую.

Но самый главный вывод, касающийся обсуждаемого комментария, состоит в том, что Порфирий не мог быть его автором, поскольку он хорошо знал, что у Птолемея для определения лада постоянно применяются такие терминологические образования, как γένος διατονικόν, γένος ἐναρμόνιον, γένος χρωματικόν (см., например, *Ptolem. Harm. I 12–13* и многие другие). Это свидетельство того, что для создателя «Гармоники», как и для всех музыкальных теоретиков античности, современное понятие «лад» выражалось словом τὸ γένος (буквально — «род»). Более того, сам Порфирий совершенно ясно высказывается по этому вопросу во многих разделах своих комментариев. Чтобы убедиться в этом, приведу только один из них (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 135*)²⁶⁷:

Τὴν δὲ οὖν διαίρεσιν τοῦ διὰ τεσσάρων οὐ τὴν αὐτὴν εἶναι πανταχῆ συμβέβηκεν, ἄλλωτ' ἄλλως συνίστασθαι. πρὸς γὰρ τὰ γένη καὶ διαίρεσεις τῶν τετραχόρδων γίνονται ἄλλως μὲν ἐν τῷ ἐναρμόνιῳ, ἄλλως δ' ἐν τῷ χρωματικῷ καὶ ἄλλως ἐν τῷ διατονικῷ.

Получалось [так], что деление кварт совершалось не всегда одинаково, а по-разному. Ведь деление тетрахорда по ладам [также] осуществляется по-разному в энгармонии, по-разному в хроматике и по-разному в диатонике.

Следовательно, Порфирий сам использовал для указания на лад не ὁ τρόπος, а τὸ γένος.

Таким образом, комплекс всех этих данных вынуждает сделать вполне определенный вывод: обсуждаемый фрагмент текста «Гармоники» с «тропосами» имеет много смысловых дефектов и не соответствует традициям античного музыкознания, а потому не может быть признан подлинным. Во всяком случае, и эта проблема требует дальнейшего изучения.

В «Комментариях» Порфирия небезынтересно описание неординаровой эмоциональной оценки различных регистров звучания. Но так как в античном теоретическом музыкознании понимание регистра было самым тесным образом связано с трактовкой тональности, то в далее цитируемом фрагменте это проявляется в полной мере (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 174*):

Ἦμεῖς δ' οὐχ ἔνεκα μόνον τῶν ὀξυτέρων καὶ βαρυτέρων φωνῶν τὴν κατὰ τῶν τόνων μεταβολὴν ζητοῦμεν — ὡς φέρε γενέσθαι ὀξύτερον μόνον ἢ βαρύτερον τὸ μέλος τοῦ αὐτοῦ ἦθους φυλασσομένου αἰεί.

Мы изучаем [это]²⁶⁸ не только ради [познания] более высоких и более низких звучаний при модуляции тональностей, [не] только для того, чтобы осуществлялся более высокий или более низкий мелос. [Ведь при этом] всегда сохраняется тот же самый этос.

πρὸς ταῦτα γὰρ ἢ τῶν ὀργάνων ἐπίτασις καὶ ἀνεσις ἀπαρκεῖ, ὅταν ἀποτελήται τὸ αὐτὸ μέλος ἢ κατ' ὀξυφάνιαν ἢ κατὰ βαρυφάνιαν — ἀλλὰ ζητοῦμεν καὶ τὴν τοῦ ἦθους μεταβολὴν ποτὲ μὲν ἀρχομένου ἀπὸ τῶν ὀξυτέρων, ποτὲ δ' ἀπὸ τῶν βαρυτέρων, ὅτε οὐ πρὸς ἐκάτερα τὰ μέρη τοῦ μέλους

Для этого достаточно повышения и понижения инструментов, когда исполняется тот же мелос либо по высокозвучному [регистру], либо низкочувчному. Но мы изучаем также изменение этоса, начиная иногда с более высоких, а иногда — с более низких

²⁶⁷ См. также: *Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 6, 81, 118, 139.*

²⁶⁸ Имеется в виду система тональностей.

τὰ τῆς φωνῆς συναπαρτίζεται, ἀλλ' αἰεὶ προκαταλήγει ἐφ' ἓν μὲν μέρος τυχὸν τὸ τῆς φωνῆς τοῦ μέλους, ἐφ' ἓν δὲ τὸ πέρασ τοῦ μέλους τῆς φωνῆς.

ὥστε τὸ ἀρχῆθεν ἐφαρμόζον τῇ διαστάσει μέλος πῆ μὲν ἀπολείπον, πῆ δ' ἐπιλαμβάνον, ἑτερότητα τοῦ ἦθους ποιεῖν.

Чтобы верно понять содержание этого текста, нужно, прежде всего, учитывать, что с древнейших времен в Элладе для эмоционально-художественного восприятия музыки большое значение имел регистр звучания. Это своеобразие античной слуховой реакции отмечено в ряде источников. Скорее всего, здесь следует видеть отголоски архаичной эпохи, где постепенно сформировалась эмоциональная особенность слуховой перцепции различных регистров, ассоциировавшаяся с неодинаковыми по характеру музыкальными жанрами и даже образами. Причиной этого стали объективные физиологические факторы²⁶⁹. Однако в процессе дальнейшей эволюции на смену старым средствам музыкальной выразительности стали приходиться новые, по силе своего воздействия значительно превосходившие архаичные. Поэтому «регистровая реакция» стала постепенно ослабевать. Однако она не сразу исчезла из обихода, и это заметно по начальному разделу процитированного фрагмента, где представления о регистре связаны с тональностью.

Автор обращает внимание, что при тональных модуляциях, посредством которых можно было достичь любых регистров, этос музыкального произведения не изменяется. Это важное свидетельство свершившейся эволюции и понимания того, что при переносе музыкального материала в различные звуковые регистры его образно-художественное содержание не трансформируется. По мнению Порфирия, освоение таких регистров во многом зависит от диапазоново-тесситурных возможностей инструмента и голоса. Следовательно, здесь имеется в виду обычная для практики любой эпохи способность разных инструментов и вокалистов исполнять одни и те же музыкальные произведения, перемещая их в разные регистры и не преобразуя этим их образного содержания.

Представляя сочинение Порфирия, нельзя пройти мимо ряда разделов, связанных со сложными и еще мало изученными проблемами, уже обсуждавшимися при анализе «Гармоники» Птолемея. Речь идет о музыкальной системе как образовании, включающем в себя модели однотональной и модулирующей структур, а также музыкально-теоретической трактовке звуков октавы как «гомофонии». Конечно, первая мысль сопоставить содержание столь спорных аспектов античного музыкознания в двух этих источниках может показаться малопродуктивной. Ведь Птолемей был для Порфирия

[тональностей], поскольку такие пределы мелоса соответствуют [возможностям] голоса. Ведь всегда в одном случае раньше завершается допустимый предел голоса [по сравнению с границей] мелоса, а в другом — окончание мелоса [в сравнении с возможностями] голоса.

Потому что начальный мелос, согласованный с протяженностью [диапазона], где-то теряется, а где-то достигает [предела, а в результате] возникает разлад с этосом.

²⁶⁹ См.: Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. М., «Наука», 1971. № 4. С.181–194.

авторитетом в области гармоник, и вряд ли он мог противоречить ему. Однако нужно учитывать, что в некоторых вопросах, освещающихся в «Комментариях», он иногда критикует автора «Гармоник». Кроме того, даже в тех случаях, когда Порфирий следует в своих воззрениях за Птолемеем, в его трактовке могут содержаться сведения, интересные для музыкального антиковедения и для лучшего понимания причин тех или иных мнений и их истоков. Все это, вместе взятое, вынуждает вначале остановиться на порфирьевском комментарии, посвященном музыкальной системе. Особенно важно здесь осмыслить его объяснения, почему система, включающая в себя однотональную и модулиционную модели, все же называется «немодулирующей» (Ibid. 158–159):

Οὐδὲ γὰρ ἐκεῖνο λέγεται ἀμετάβολον, ὡς μὴ μεταβάλλον κατὰ τὰ τρία γένη τῆς μελωδίας, ὅπου γε καὶ κατὰ πάντα μεταβάλλει, ἢ κατὰ δίεσιν, δίεσιν καὶ δίτονον, ὡς ἐν τῷ ἑναρμονίῳ, ἢ κατὰ ἡμιτόνιον, τόνον καὶ τόνον, ὡς ἐν τῷ διατονικῷ, ἢ κατὰ ἡμιτόνιον, ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον, ὡς ἐν τῷ χρωματικῷ.

ταῦτα δὲ πάντα ἀπὸ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξύ, ἐπὶ τὸ ἀνάπαλιν, ὅταν ἀπὸ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ μελωδηταί. οὐ διὰ τοῦτο οὖν ἀμετάβολον τὸ ἀμετάβολον, ἀλλὰ διὰ τὴν τοῦ τόνου δύναμιν, ὃς διαζευγνύει τὰ δύο διὰ πασῶν, καὶ τέλειον σύστημα καθιστᾷ τὸ δις διὰ πασῶν.

Οὐ κατὰ δόξαν ὡς τὸ συγκεῖμενον ἐκ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων ἐν τῷ συντίθεσθαι ἅμα τὰ τρία τετράχορδα, ἀλλὰ κατ' ἀλήθειαν ἐν τῷ πάντα τὰ εἶδη τοῦ τε διὰ τεσσάρων, τοῦ τε διὰ πέντε, τοῦ τε διὰ πασῶν ἐμφαίνεσθαι ἐν τούτῳ. ἔστι μὲν οὖν καὶ λέγεται μεταβολικὸν καὶ αὐθις ἀμετάβολον ἐναντία, τοῦ τόνου τούτου τοῦ διαζευκτικῷ ἢ παρόντος ἢ λείποντος.

Прежде всего, автор текста фиксирует общеизвестное: несмотря на то, что система называется немодулирующей, ни для кого не было секретом, что она приобретает форму различных ладов, поскольку может воплощаться как диатоническая, хроматическая и энгармоническая. Значит, с этой точки зрения ее содержание не соответствует принятому названию «немодулирующая».

Затем Порфирий обращает внимание на отделительный тон, помещающийся в системе между месой и парамесой. Поэтому возникает ожидание,

Та [система] называется немодулирующей не потому, что она [действительно] немодулирующая по трем ладам мелодии, поскольку она модулирует по всем [ладам]: либо по диесису, диесису и дитону — как в энгармонии, либо по полутону, тону и тону — как в диатонике, либо по полутону, полутону и трехполутону — как в хроматике.

Таковы все [последовательности] снизу вверх или наоборот, когда они исполняются сверху вниз. Итак, не из-за того [система называется] немодулирующей, что она [в самом деле] немодулирующая, а из-за значения тона, который разделяет ее на две октавы и полная система включает двойную октаву.

[Она немодулирующая] не из-за представления, что она составлена из октавы и кварты, при образовании чего одновременно [присутствует] три тетрахорда, а согласно истине, поскольку в ней проявляются все виды кварты, квинты и октавы. Поэтому она называется модулирующей и наоборот — немодулирующей, из-за этого отделительного тона — либо присутствующего, либо отсутствующего.

что далее будут объяснены причины влияния этого тона на формирование модуляционной модели²⁷⁰. Однако рассуждения автора сводятся к тому, что в зависимости от присутствия или отсутствия такого тона она «называется модулирующей и наоборот — немодулирующей» (λέγεται μεταβολικὸν καὶ αὐθις ἀμετάβολον ἐναντία). Подобное толкование двух возможностей системы полностью соответствует ее природе, где указанный тон способствует моделированию изменений функций ступеней тетрахордов и тем самым теоретически имитирует тональную модуляцию. Но изложенное в процитированном фрагменте предложение, касающееся «видов» кварт, квинт и октав, искажает подлинную картину, поскольку эти «виды» никак не связаны с тональной организацией, и, следовательно, — с определением системы («модулирующей» или «немодулирующей»). Очевидно, что упоминание «видов» в данном случае является лишь влиянием концепции, присутствующей в тексте «Гармоники» Птолемея. Если она действительно принадлежит александрийскому ученому, то ее, конечно, нужно определить как ошибочную, если же это результат поздней «редакции», тогда к данному фрагменту нужно относиться соответствующим образом.

В некоторых случаях мысль, кратко затронутая Птолемеем, у Порфирия получает более пространное описание. Например, стремясь объяснить принятую в тексте Птолемея дифференциацию звуков и интервалов, он пишет (*Porph.* In Harm. Ptol. comm.160):

Ἐπεὶ δὲ τῶν φθόγγων οἱ μὲν εὐ-
φοροὶ μόνον ἐμμελεῖς, οἱ δὲ μετέχοντες
καὶ ὁμοιότητος τινος σύμφωνοι, οἱ δ'
ὁμοιότητος ὁμόφωνοι, οἱ δὲ καὶ ἀντίφωνοι
λέγονται.

Потому что среди звуков одни легко воспринимаются лишь [в качестве] мелодических, а другие — участвуют [в формировании интервалов] и благодаря какому-то подобию [между ними они] симфонные, третьи же — гомофонные по подобию, которые называются также антифонами.

Трудно сказать, насколько понятнее современникам Порфирия стала интервально-звуковая концепция Птолемея без объяснения смысла «подобия» (ἢ ὁμοιότης) и сути «антифонии» (ὁ ἀντίφωνος — «ответное звучание»)²⁷¹. Первым из этих терминов определяли согласованность звуков, причины которой музыковеды в те времена еще не могли установить. Поэтому всегда в таких случаях речь шла о некоем «подобии» без каких-либо пояснений.

Второй же термин на протяжении длительного исторического периода вообще отсутствует в датированных музыкально-теоретических источниках. Его также нет и в «Гармонике» Птолемея. Впервые он появляется в сочинении Порфирия, когда излагаются не цитируемые, а пересказываемые воззрения Дионисия Галикарнасского²⁷², согласно которым октавные «звуки называются антифонами» (ἀντίφωνοι οἱ φθόγγοι λέγονται. — *Porph.* In Harm. Ptol. comm. P. 104). Вторично тот же термин встречается в выше приведенном фрагменте, среди сохранившихся комментариев ко второй книге «Гармоники», принадлежность которых Порфирию, по мнению ряда исследователей, весьма сомнительна.

²⁷⁰ См. соответствующие разделы данной главы: § 1 «в», § 3 «е».

²⁷¹ См. сноску 183 данной главы.

²⁷² О нем см. гл. VI, § 4 «з».

Это также достаточно загадочная проблема, учитывая, что он, как комментатор, явно уступавший Птолемию в музыкально-теоретических знаниях, был ограничен и в вопросах специальной терминологии. Во всяком случае, в его тексте трудно обнаружить такой *determinator*, который отсутствовал бы в «Гармонике». К этим наблюдениям нужно добавить, что ἀντίφωνος нельзя найти не только в источниках по гармонике, созданных до эпохи Порфирия, но и в позднеантичных²⁷³. Кроме того, следует учитывать, что ἀντίφωνος встречается весьма часто и становится наиболее популярным термином в источнике, происхождение которого и авторство остаются неизвестными²⁷⁴.

Все это расширяет «теневую сторону» сочинения Порфирия и требует обстоятельного изучения, поскольку появление ἀντίφωνος в комментариях к «Гармонике», где такой термин отсутствует, представляется достаточно проблематичным.

Можно привести еще один пример интерпретации Порфирием птолемеевского текста. Так, одна из глав «Гармоники» начинается со следующего предложения (Ptolem. Harm. II 3):

Τὰ μὲν οὖν περὶ τὰς συμφωνίας καὶ τὰς ἔμμελείας τῶν κατὰ τὸ ἀπόψαλμα κεμένων φθόγγων θεωρούμενα ... ἡμῖν ὑποτετυλώσθω.

Пусть будут определены рассматриваемые нами симфонии и мелодические последовательности, [возникающие] в результате «апопсалмы» вибрирующих звуков.

Очевидно, понимание термина «апопсалма» вызывало трудности не только у наших современников²⁷⁵, но и во времена Порфирия. Причем основа этимологии этого слова не должна была вызывать никаких сомнений, поскольку оно произошло от широко известного глагола ψάλλω («бряцать»). Распространенными были названия струнных инструментов «псалтинга» (ἡ ψάλτιγξ. — *Hesyeh. s. v.*) и «псалтирий» (τὸ ψαλτήριον. — *Polluc. IV 59*). Всем были известны определения профессий музыкантов, играющих на этих инструментах, мужчин и женщин, — «псалт» (ὁ ψάλτης или ὁ ψαλτήρ) и «псалтрия» (ἡ ψάλτρια), и аккомпаниаторов хора — «хоропсалт» (ὁ χοροψαλτήρ или χοροψαλτής) и «хоропсалтрия» (ἡ χοροψάλτρια)²⁷⁶.

Для осмысления же термина «апопсалма» (τὸ ἀπόψαλμα), скорее всего, основное «неудобство» было связано с согласованием значения приставки ἀπο (указывающей на отделение) и семантики существительного «псалмос» (ὁ ψαλμός — звучание вибрирующей струны). Чтобы способствовать выявлению сути этого термина, Порфирий дает такое его определение, считая, что «апопсалмы» (τὰ ἀποψάλματα), это то, «посредством чего струны

²⁷³ Единственным исключением является трактат Гауденция, где однажды упоминается, что «меса — антифон по отношению к прослабаномену» (μέσην τὸν πρὸς τοῦτον ἀντίφωνον <scil. προσλαμβανόμενον>. — *Gaud. Isag. 20*).

²⁷⁴ Подробнее об этом источнике см. гл. V, § 2.

²⁷⁵ Это проявляется при объяснении данного термина даже таким авторитетным изданием, как Оксфордский древнегреческо-английский словарь, в котором τὸ ἀπόψαλμα представлена так: «the part of the string which the musician plucks» (LS P. 228).

²⁷⁶ Нужно обратить внимание, что подобное содержание термина ὁ ἐπιψάλμος плохо согласуется с его семантикой, проявляющейся в тексте Птолемея (см. сектор «з» данного параграфа). Возможно, это результат того, что и в античную эпоху существовали расхождения в его толковании.

дают отзвуки» (...καθ' ἃ τοὺς ἤχους αἱ χορδαὶ ἀποδίδουσιν. — *Porph.* In Harm. Ptol. comm. P. 158). Конечно, нужно признать, что и такое толкование не помогает уяснению глубинного значения этого термина²⁷⁷.

Таким образом, в «Комментариях» Порфирия просматривается стремление не в меру возможностей истолковать терминологическую орбиту трактата Птолемея и различные аспекты его тематики.

Другая, не менее важная ценность опуса Порфирия состоит в том, что в нем выписаны фрагменты из не дошедших до нас сочинений о музыке или пересказ содержащихся в них воззрений. Здесь можно найти сведения о трактовках некоторых музыкально-теоретических категорий в работах перипатетика Адраста, пифагорейца Архита, «сведущего в музыкознании» Дидима, некоего Дионисия, знаменитого Гераклида Понтийского, Птолемеиды из Кирены, Трасилла, Теофраста, Элиана, Панетия Родосского и других. Благодаря свидетельствам Порфирия появляется возможность хотя бы узнать минимальные сведения о некоторых несохранившихся трудах по музыкознанию²⁷⁸.

Вместе с тем, одна из важнейших задач музыкального антиковедения состоит в необходимости сосредоточить внимание на выявлении поздних интервенций в тексты всех источников и особенно «Гармоники» Птолемея и «Комментариев» Порфирия. При самом большом уважении к письменным памятникам Античности, к ним нельзя относиться как к «священной корове», неприкасаемой для анализа, достоверной и недостоверной информации. Без тщательного изучения этой сложнейшей проблемы научные воззрения рискуют оказаться в плену логических и исторических заблуждений. Чем быстрее это станет ясно, тем скорее музыкознание освободится от сомнительных представлений, вызванных полным отсутствием исследований в данной области.

Сейчас же, когда эта задача еще не решена, можно высказать только самое общее суждение.

Как показывает содержание всего комплекса сохранившихся рукописей античных памятников музыкознания, внедрение в них прекратилось лишь в последние столетия существования Византийской империи (приблизительно XII–XV века). Следовательно, мышление «интервентов» было ограничено рамками Средневековья, а это означает, что часто проявляющееся в обнаруженных «имплантациях» стремление выстроить логику музыкальных категорий под «октавные рамки» не нужно связывать с новоевропейской музыковедческой средой. Скорее всего, это результат стремления систематизировать весь звуковысотный материал под те критерии, которые всегда представлялись объективными и не зависящими от беспрерывно меняющегося музыкального языка в искусстве. В сознании самых различных поколений такое направление ассоциировалось с «октавной моделью», которая акустически всегда воспринималась слухом однозначно, и здесь теория и практика постоянно были едины. Что же касается более глубокого функционального осмысления явлений, то они всегда были затруднительны для науки о музыке и поэтому не получали широкого распространения. По-

²⁷⁷ Представляется, что перевод термина τὸ ἀλόψαλμα, отвечающий его содержанию, должен означать «отдельное звучание струны», издающей конкретный звук.

²⁷⁸ См. гл. 6, о других особенностях обсуждаемого сочинения Порфирия, не затронутых здесь, см. гл. VI, § 1.

этому все говорит о том, что поздние вставки в древние источники — следствие исторического уровня музыкознания, обусловленное стремлением аттестовать все в соответствии с теми параметрами, которые казались наиболее убедительными.

* *

*

Завершая обзор источников, созданных в II и III веках, следует отметить, что в рассматриваемый период, когда создавали свои труды Теон Смирнский, Никомах, Клавдий Птолемей и Порфирий, латиноязычные писатели также продолжали попытки осваивать грекоязычное музыкознание. Кроме упомянутого выше Витрувия²⁷⁹, до нас дошло еще одно сочинение, содержащее, среди прочего, и музыкально-теоретические фрагменты. Этоopus Цензорина (Censorinus) «Книга о дне рождения» (*De die natali liber*), создание которого принято отнести к III веку, то есть к времени Порфирия. Трактат Цензорина посвящен некоему Квинту Цереллию (*Quintus Caerellius*) и, по-видимому, был преподнесен ему ко дню рождения.

Три его главы (10, 12 и 13) излагают некоторые положения теории музыки, знание которой, согласно тексту, необходимо для понимания сути природы, проявляющейся всегда и во всем. Автор видит это даже в зарождении человеческого плода, возникновение которого «следует трактовать более основательно, так как [его природа] обязательно соприкасается с астрологией, музыкой и арифметикой» (*cura maiore tractandus est, quod quaedam necesse est de astrologia musique et arithmetica attingere. — Cens. De die nat. 7*). В этом тексте все специальные музыкальные термины даются по-гречески или в латинской транслитерации.

Глава 10 посвящена определению музыки как науки, а также таким понятиям, как интервал и симфония. Причем ничего оригинального автор не предоставляет читателю. Так, он повторяет ту дефиницию, которая, согласно древнеримской традиции, была известна еще со времен энциклопедиста Марка Теренция Варрона (116–27 годы до н. э.) и присутствует в VII книге его «*Disciplinarum libri*»: «Музыка — наука хорошей гармонии» (*musica est scientia bene modulandi. — Ibid. X 3*)²⁸⁰. Аналогичным образом представлены Цензоринум и основные музыкально-теоретические категории. Например, интервал характеризуется как «разница, при которой один звук более высокий, а другой — более низкий, что называется “диастемой” [то есть интервалом]» (*discrimen vero, quo alter φθόγγος acutior est, alter gravior, appellatur διάστημα. — Ibid.*). Такая разновидность интервалов, как «симфония», дается не по математическим параметрам, а по эстетическим: «симфония — приятная согласованность двух различных звуков, соединенных между собой» (*est autem symphonia duarum vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus. — Ibid. X 6*). Затем перечисляются основные «симфонии» (кварта, квинта и октава) и излагаются два разных толкования величины октавы — аристоксеновское и пифагорейское. В заключение же пересказы-

²⁷⁹ См. гл. II, § 3 «В» и гл. IV § 2.

²⁸⁰ См.: *Holzer E. Varroniana // Programm des Gymnasiums Ulm. 1890. См. также: Wil- le G. Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer Amsterdam. 1967. S. 410–420.*

вается «кузнечная легенда» об открытии Пифагором пропорциональных выражений интервалов²⁸¹.

В главе 12 сочинения Цензорина можно найти сведения о «музыкальной терапии», а следующая глава отведена «гармонии сфер», которую автор начинает с высказывания, приписывающегося самому Пифагору: «Весь мир порожден музыкальной пропорцией» (*totum mundum musica factum ratione*. — *Ibid.* XIII 1). Затем описывается интервальная структура «космического звукоряда», в котором расстояния между планетами, измеренные в «стадиях» (*stadia*), переведены в интервалы (*Ibid.* XIII 3–6). Полученный результат почти полностью соответствует системе двух отделенных тетрахордов античной музыкальной системы в энгармоническом ладе (одно из отклонений, присутствующее в тексте, может быть следствием дефекта рукописи).

Этим фактически ограничивается музыкальная тематика в сочинении Цензорина. Следовательно, данный памятник может служить лишь одним из незначительных штрихов античной интеллектуальной жизни, но как источник для познания древней музыкальной цивилизации он мало информативен и содержит лишь фрагментарные сведения, которые в своем более полном варианте дошли до нас в иных источниках²⁸².

§ 4

Известный Марциан Капелла и неизвестный Аристид Квинтилиан

а) Глава из латинского трактата

Предпоследним античным, датированным латиноязычным авторским источником, является сочинение, называющееся «О бракосочетании Филологии и Меркурия» (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*). Считается, что его автор — Марциан Капелла, полное имя которого *Martianus Minneius Felix Capella*, — жил в первой половине V века. Само произведение по жанру представляет некое соединение *belles-letters* и популярной научной литературы, повествующее о самых общих сведениях по различным наукам. В основе сочинения Марциана Капеллы лежит сюжет, не заимствованный из свода мифологических преданий, но с участием мифологических персонажей.

Известное древнеримское божество Меркурий желает жениться, и по совету Аполлона выбор падает на мудрую деву Филологию, в персонифицированном образе которой запечатлено уважение Античности к филологическому знанию. Во дворце Юпитера, на небесах, происходит бракосочетание, где Филология получает в качестве свадебного подарка семь «служанок», каждая из которых олицетворяет одну из наук *artes liberales*. Это отражено в названиях глав сочинения (кроме двух первых):

Глава III — *De arte grammatica*

Глава IV — *De arte dialectica*

²⁸¹ О ней см. гл. VI, § 2.

²⁸² Один из исследователей античной науки высказывается о Цензорине так: «Если судить по работам Цензорина, то у меня сложилось впечатление, что Цензорин не обладал значительными познаниями в астрономии» (*Newton R. Op. cit. P. 355*). Такое же заключение можно сделать и относительно познания Цензорина в области музыки. Очевидно, он был осведомлен лишь о том информационном минимуме, который был общеприят среди ученых, не углублявшихся в изучение сложных проблем науки о музыке.

Глава V — De rhetorica
Глава VI — De geometria
Глава VII — De arithmetica
Глава VIII — De astronomia
Глава IX — De Harmonia

В каждой такой главе сообщаются основные сведения, относящиеся к конкретной науке. Причем это представлено как выступление «служанок», рассказывающих о своих областях знаний.

Последняя глава посвящена музыке, где действует персонифицированная Гармония. Здесь автор достаточно подробно описывает «мифологический антураж», сопровождавший как подготовку к свадьбе, так и ее проведение с участием многочисленных божеств эллинского и римского пантеонов. Поскольку целью данной главы является повествование о музыке, то, естественно, упомянуты не только божества, имевшие к ней самое непосредственное отношение, но и мифологические герои, прославившиеся как мастера музыки. Вот один из таких «пейзажей» (*Mart. Capel. De nupt. Philol. et Mercur. IX 906*):

Verum per medium quidam agrestes canorique semidei, quorum hircipedem pandura, Silvanum harundinis enodis fistula sibilatrix, rurestris Faunum tibia decuerunt. verum sequens heroum praecluis enituit admiratione conuentus. Nam Orpheus Amphion Arionque doctissimi aurata omnes testudine consonantes flexanimum pariter edidere concentum.

По центру [расположились] некоторые сельские полубоги, играющие [на инструментах]. У них пандура козлоногого [Пана], гибкая свистящая тростниковая дудка Сильвана [и также] деревенская тибия²⁸³ Фавна²⁸⁴. А далее, вызывая восторг, блистала следующая [за ними] эпическая компания. Действительно, [это были] самые достойные [мастера] — Орфей, Амфион и Арион, все они в одно и то же время музицировали²⁸⁵ на золотой лире²⁸⁶ согласованную стройную музыку²⁸⁷.

Затем среди свадебного веселья прозвучало объявление (*Ibid. IX 899*):

Nunc igitur praecellentissimam feminarum Harmoniam quae Mercurialium sola superest audiamus.

А сейчас мы слушаем замечательнейшую из женщин, Гармонию, которая самая последняя из меркуриевых [служанок].

Прежде всего Гармония начинает напоминать о своих заслугах в самых различных областях художественного творчества (*Ibid. 924*):

²⁸³ Об этом инструменте см. гл. II, сноску 6.

²⁸⁴ Как известно, Пан, Сильван, Фавн — греко-римские мифологические персонажи, имевшие отношение к музыке. См.: *Герцман Е.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 50–54 и др.

²⁸⁵ Буквально: «творили».

²⁸⁶ *Testudo* — «черепаха». Согласно мифу (см. том II, гл. I, § 2), первая лира была сделана из панциря черепахи. В одном из сочинений Лукиана Самосатского этот популярный миф о божестве огня и кузнечного дела Гефесте передан так: «[Гефест] где-то нашел мертвую черепаху, [и] изобрел из нее [музыкальный] инструмент» (*Χελώνην που νεκράν εύρων ὄργανον ἀπ' αὐτῆς συνεπήξατο* — *Luc. Dial. Deor. 7, 4*). Поэтому нередко *χελώνην* и *testudo* употреблялись в значении «лира».

²⁸⁷ Буквально: «пение».

Psaltas cordacistas sambucos hydraulas per totum orbem ad commodum humanae utilitatis inveni.

Я изобрела псалтов, кордацистов²⁸⁸, [а также] самбуки и гидравлосы²⁸⁹ [и распространила их] по всему миру для блага человеческого использования.

После такой общей и достаточно скромной прелюдии Гармония переходит к главной части своего выступления — к изложению «правил» (praesepti) музыки, а точнее — основных музыкально-теоретических положений гармоник и ритмики. Причем в самом начале своей речи Гармония объявляет, что, прежде всего, она расскажет о правилах, существующих для «мелодических» (melici) образований, то есть звуковысотных, а затем — ритмических. Иначе говоря, она следует тому же разделению, которое было принято в античной науке о музыке. Затем, чтобы продолжить «мелодическую часть» своей речи, она рассказывает об интервалах, способствующих реализации поступенного мелодического движения, — о тоне, полутоне и диесисе (Ibid. 929):

Sed iam ad artis praecepta desiliam, ut nupturae virgini promissum munus inpendam. et quoniam officium meum est bene modulandi solertia quae rhythmicis et melicis astructionibus continetur prius. de melicis dissertabo.

Но теперь, чтобы выполнить обещанный [дар] вступающей в брак невесте, я перехожу²⁹⁰ к правилам искусства, поскольку моя задача²⁹¹ — создание хорошей гармонии, которая содержится в ритмах и мелодических образованиях. Сначала же я буду обсуждать [искусство] в мелодических формах.

Dico quicquid rite sonuerit aut tonum esse aut hemitonium aut quartam toni quae diesis appellatur.

Я утверждаю, любое, что правильно звучит, [является] либо тоном, либо полутоном, либо четвертью тона, который называется «диесисом».

Verum tonus est spatium cum legitima quantitate, qui ex duobus sonis diversis inter se in vicem continetur. hemitonium dicitur quod toni medium tenet, diesis vero distantiae tres sunt.

Действительно, тон — это пространство надлежащего размера, которое впоследствии составляется из двух различных между собой звуков. Полутоном называется то,

²⁸⁸ Я посчитал целесообразным оставить этот термин в транслитерированной форме, поскольку он может подразумевать различные понятия. Прежде всего, это те, которые танцуют бурный и разнузданный танец с непристойными движениями, именовавшийся «кордакс» (ὁ κόρδαξ, лат. cordax). Однако при такой трактовке термина непонятно, почему он оказался среди перечня музыкантов-инструменталистов и инструментов. Не имел ли в виду автор музыкантов, сопровождавших на своих инструментах указанный танец? Кроме того, термин cordacistes можно связать с латинским вариантом греческой ἡ χορδή («струна») — corda или chorda. В этом случае cordacistes — «струнники», то есть исполнители на струнных инструментах.

²⁸⁹ «Самбика» или «самбикс» (ἡ σαμβύκη или ἡ σάμβυξ) — древнеэллинический струнный инструмент. О нем см.: Герцман Е. Из истории древней музыки. СПб., 2006. С. 87–89. «Гидравлос» (ὁ ὑδραυλός или ὁ ὑδραυλῆς, от ὑδρος — «водяной» и ὁ αὐλός — «авлос», иногда встречается название τὸ ὑδραυλικὸν ὄργανον — «гидравлический инструмент») — античный инструмент (предок органа), звукоизвлечение на котором основано на действии сжатого воздуха, приводящегося в движение водяными насосами. Подробнее о нем см.: Герцман Е. Античный орган. СПб., 2004.

²⁹⁰ Буквально: «прыгаю».

²⁹¹ Дословно: «должность», «служба».

что достигает середины тона. Диесис же представляет собой три [возможных] расстояния.

Далее следует описание трех разновидностей диесиса: четвертой части тона (*tetartemoria*) для энгармонического лада, третьей части тона (*trittemoria*) — для хроматического. Третья же разновидность отсутствует, поскольку текст в этом месте явно имеет лагуну.

Что же касается процитированного текста, то его содержание написано в музыкально-теоретических традициях и полностью соответствует принятым в античном музыкознании положениям. Правда, со строго пифагорейской точки зрения, к автору могли быть претензии, касающиеся трактовки полутона. Ведь оборот *quod toni medium tenet* («достигает середины тона») противоречит этим воззрениям, согласно которым существует не точный полутон, а «лимма» (τὸ λεῖμμα) — меньшая половина тона и превышающая ее большая половина тона — «аптома» (ἡ ἀπτομή)²⁹². Однако в данном случае трудно сказать, было ли это элементарной оплошностью автора или отражением его музыкально-теоретических взглядов, которые в данном вопросе следовали не пифагорейской, а аристоксеновской концепции. Возможно, последующий обзор содержания рассматриваемой главы Марциана Капеллы поможет ответить на этот вопрос.

Далее излагается античная музыкальная система, представленная как с греческими названиями ее звуков, так и с их латинским переводом. Вот только один начальный образец этого обширного раздела: «Первый среди них [звук] у греков называется “просламбаноменос”, а у латинян его называют “дополнительный”» (*quorum primus dicitur apud Graecos προσλαμβανόμενος, apud Romanos vero idem dicitur adquisitus*. — *Ibid.* 931). Аналогичным образом перечисляются все звуки античной музыкальной системы. Необходимо отметить, что это самый полный латиноязычный вариант ее ономастики, сохранившийся в источниках, созданных до появления трактата Боэция. Однако не следует думать, что это результат работы самого Марциана Капеллы. Его текст, неоднократно демонстрирующий дилетантский уровень понимания музыкально-теоретического материала, — одно из свидетельств того, что он не мог сам осуществить перевод названий всех звуков, составляющих музыкальную систему. Скорее всего, он заимствовал эту латинскую терминологию из какой-нибудь рукописи, которая до нас не дошла. Частичным подтверждением такого предположения может служить трактат Боэция «О музыкальном установлении». В одной из глав этого сочинения, называющейся «Какими наименованиями обозначает звуки Альбин» (*Quibus nominibus nervos appellaverit Albinus*), автор сообщает, как этот человек, о котором история не сохранила никаких сведений, перевел на латынь названия тетрахордов античной музыкальной системы. Речь идет о тетрахордах, носивших следующие наименования:

«тетрахорд нижних [звуков]» (τετράχορδον τῶν ὑπάτων)

«тетрахорд средних» (τετράχορδον τῶν μέσων)

«тетрахорд соединенных» (τετράχορδον τῶν συνημμένων)

«тетрахорд отделенных» (τὸ τετράχορδον τῶν διεξευγμένων)

«тетрахорд верхних» (τετράχορδον τῶν ὑπερβολαίων)

²⁹² Эти два интервала в современной теории музыки отождествляются с «диатоническим» и «хроматическим» полутонами.

Боэций сообщает об этом так (*Boet. De instit. mus. I 26*):

Albinus autem earum nomina Latina oratione ita interpretatus est, ut hypatas principales vocaret, mesas medias, synemmenas conjunctas, diezeugmenas disiunctas, hyperboleas excellentes.

Альбин же по-латыни так истолковал их²⁹³ названия [в своей] речи: [звуки тетрахорда] «нижних» он называл principales, [тетрахорда] «средних» — «медias, [тетрахорда] «соединенных» — conjunctas, [тетрахорда] «верхних» — excellentes.

Дал ли Альбин латинские названия звукам каждого из этих тетрахордов — неизвестно. Однако трудно представить структуру античной системы в музыкально-теоретическом обиходе Римской империи с тетрахордами, которые обрели латинские названия, а составляющие их звуки остались со своими греческими «именами». Поэтому можно предполагать, что Марциан Капелла заимствовал их названия у Альбина.

Вообще, стремление Марциана Капеллы познакомить соотечественников с греческой специальной терминологией ощущается во многих фрагментах сочинения. Так, например, представляя основные интервалы, он обращает внимание именно на их ономастику, которая объясняется одновременно с описанием акустической структуры интервалов и их пропорциональными выражениями (*Mart. Capel. De nupt. Philol. et Mercur. IX 933*):

Ex supra dictis itaque sonis, qui et singulis et omnibus tropis rite conveniunt sunt symphoniae tres, quarum prima est δια τεσσάρων, quae Latine appellatur ex quattuor, et recipit sonos quattuor spatia tria productiones duas et dimidiam, nam prius tonum productionem vocavi, est autem hemitoniorum quinque <...>²⁹⁴ δισσεων decem, diesis vero [interpretatio] est sic ut supra dixi quarta pairs toni.

Итак, из вышеназванных звуков, которые правильно согласуются в отдельных и во всех тональностях, существуют три симфонии, из которых первая «диатессарон», что по-латыни обозначает²⁹⁵ «из четырех», и она включает в себя четыре звука, три [интервальных] пространства²⁹⁶, [а также] два с половиной «протяжения» (ведь раньше я назвал «протяжением» — тон), но пять полутонов <...> [и] десять «диесисов», а диесис, как сказано выше, четвертая часть тона.

Sed haec symphonia est in epitriti ratione. epitritus autem dicitur qui et numerum ternarium habet et trium

Эта симфония выражается в эпитритной пропорции. Эпитритом же называется [отношение], которое

²⁹³ То есть тетрахордов.

²⁹⁴ Начиная с издания Марка Мейбома (*Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. T. II. Amstelodami, 1652. P. 180*), все исследователи и издатели совершенно справедливо признают следующую далее фразу («quae ad productiones plenas et integras mediatenus valent») ошибочной и попавшей в текст по недоразумению. Поэтому здесь она выпущена.

²⁹⁵ Дословно: «называется».

²⁹⁶ В английском переводе spatia tria передано как three steps (*Martianus Capella and the Liberal Arts. Vol. II: The Marriage of Philology and Mercury. Translated by W. H. Stahl and R. Johnson with E. L. Burge. Columbia University Press. New-York — Oxford, 1977. P. 361*). Конечно, это прежде всего неверное толкование семантики spatia, уже не говоря о том, что в данном месте речь идет об акустической, а не о ладовой особенности интервала, когда требовалось бы его представить как расстояние между конкретными ступенями ладообразования.

tertiam, quod est unus, ut sunt имеет число 3 и превышающее [его] на quattuor ad tres. треть²⁹⁷.

Аналогичным образом далее представлены квинта и кварта.

Затем Марциан Капелла излагает основы античной тональной системы, где также дает параллельную греческую и латинскую ономастики (в приводящемся далее переводе греческие термины даны в кавычках). Первая часть этого раздела полностью соответствует теоретическим положениям его эпохи (Ibid. 935):

Tropi vero sunt quindecim sed principales quinque, quibus bini cohaerent, id est Lydius cui adhaerent ὑπερλύδιος et ὑπολύδιος, secundus Iastius cui sociatur ὑποιάστιος et ὑπεριάστιος, item Aeolius cum ὑποαιολίω et ὑπεραιολίω, quatus Phrygius cum duobus ὑποφρύγιω et ὑπερφρύγιω, quintus Dorius cum ὑποδωρύω et ὑπερδωρύω.

Существует 15 тональностей, но [только] пять основных, с которыми связывают [еще] две [группы по пять тональностей]. Это лидийская, с которой связывают «гиполидийскую» и «гиперлидийскую». Вторая ионийская, с которой объединяются «гипоионийская» и «гиперионийская». Также эолийская с «гипоэолийской» и «гиперэолийской». Четвертая фригийская с двумя — «гипофригийской» и «гиперфригийской». Пятая дорийская — с «гиподорийской» и «гипердорийской».

Продолжение описания «теории» тональностей сохранилось в испорченном тексте с грамматически изуродованными формами греческих слов²⁹⁸. Поэтому издатель памятника Франциск Ейссенхардт представил свой вариант, заключив его в угловые скобки (Ibid.):

Verum inter hos tropos est quaedam amica concordia, qua sibi in vicem germani sunt, ut inter ὑποδύριον et ὑποφρύγιον, <et item ὑποιάστιον et ὑποαιλίον, item conveniens aptaque responsio inter ὑποφρύγιον et ὑπολύδιον, qui tamquam duplices copulantur. mediae vero graviorum troporum his. qui acutiores sunt προσλαμβανόμεναι>fiunt.

Однако между этими тональностями существует какое-то дружеское согласие, поскольку в последовательности [звуков] они содержат в себе нечто братское, как между «гиподорийской» и «гипофригийской», <а также «гипоионийской» и «гипоэолийской», такая же согласованность и связность между «гипофригийской» и «гиполидийской», которые соединяются как двойники, так как меры их низких тональностей являются «прослабаноменосами» высокими>.

Для того, кто хотя бы поверхностно знаком с античной тональной системой, совершенно очевидно, что в «исправленном» тексте перепутаны названия тональностей и вместо издательских вариантов должны быть указаны другие. Ведь между упомянутыми здесь *прослабаноменосом* и *месой* октавное расстояние, а расположенные на таком же удалении друг от друга

²⁹⁷ То есть 4 : 3.

²⁹⁸ Прилагательное ὑποιάστιος в рукописях представлено в таких вариантах — ὑποιαστίουμ, ὑποιαστίουμ, ὑποιαστίουμ, ὑποιαστίουμ; ὑποαιόλιος — как ὑπερεόλιουμ; ὑπερλύδιος — как ὑπερλύδιουμ, ὑπερλύδιουμ; ὑποφρύγιος — как ὑποφρύγιουμ (Martiani Capellae. De nuptiis Philologiae et Mercurii. Ed. Fr. Eyssenhardt. Lipsiae 1866. P. 352).

тональности — «гиподорийская» и «гиперфригийская», «гипоионийская» и «гиперэолийская», «гипофригийская» и «гиперлидийская». Иначе говоря, во всех перечисленных парах тональностей «вторая» должна быть не с приставкой $\acute{\upsilon}$ λο, а $\acute{\upsilon}$ τερ. В связи с этим следует обратить внимание, что в испорченном переписчиками тексте присутствуют эти гипертональности, которые исключены из версии издателя²⁹⁹. Значит, путаница в данном случае создается не только копировальщиками, и все это негативно влияет на последующую жизнь таких памятников письменности, а опосредованно — и на музыкальное антиковедение.

Задача состоит в том, чтобы выяснить истоки и причины присутствующих в тексте Марциана Капеллы отступлений от античной теории, вне зависимости от того, являются ли они следствием вмешательства поздних редакторов (средневековых или новоевропейских) или отражают воззрения самого автора. Это весьма сложная проблема, требующая временного отхода от анализа обсуждаемого опуса, что вызвано сформировавшимися с конца XIX века научными представлениями, касающимися музыкальных аспектов сочинения Марциана Капеллы. Согласно им, ряд важных положений он заимствовал из трактата некоего Аристида Квинтилиана³⁰⁰. С тех пор судьба в науке обоих памятников неразрывно связана, и предлагаемый в данной монографии обзор источников не может игнорировать эту традицию. Именно это обстоятельство вынуждает на какое-то время отойти от анализа сочинения Марциана Капеллы, чтобы представить основные положения труда Аристида Квинтилиана. Ведь он является не только своеобразным вспомогательным «инструментом» при изучении девятой книги «О бракосочетании Филологии с Меркурием», но также одним из важнейших информаторов по музыкальному антиковедению. Поэтому необходимо знание его особенностей для дальнейшего сопоставления некоторых его фрагментов с соответствующими отрывками из латинского сочинения Марциана Капеллы. Возможно, это поможет решить возникшую задачу: принадлежат ли самому Марциану Капелле воззрения, присутствующие не только в процитированном пассаже, но и во многих других, или они результат «плагиата».

При этом необходимо иметь в виду, что в античной авторской среде не существовало понятия «плагиата» в современном значении³⁰¹. Как раз наоборот, чем больше приводилось в том или ином тексте древних воззрений (как с ссылками на источники, так и без них), тем ценнее он считался. Такое отношение было вызвано преклонением перед древностью и ее наукой. Однако для исследователя сопоставление того или иного высказывания конкретного автора с первоисточником является одним из средств познания состояния музыкознания и его отдельных областей: либо они развиваются,

²⁹⁹ См. предыдущую сноску.

³⁰⁰ См.: *Deiters H.* Studien zu den griechischen Musikern. Überdas Verhältnisdes Martianus Capellazu Aristides Quintilianus // Programm des Marien-Gymnasium. Posen, 1881; *Martianus. Capella and the Liberal Arts. Vol. II: The Marriage of Philology and Mercury.* Translated by W. H. Stahl and R. Johnson with E. L. Burge. Columbia University Press. New-York — Oxford, 1977. P. 362 (note 56), 364 (note 61), 369 (note 80), 370 (note 82), 373 (note 93), 380 (note 107); *Aristides. Quintilianus. On Music.* In Three Books. Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations by Thomas J. Mathiesen. Yale University Press. New Haven and London 1983. P. 4–10.

³⁰¹ Как известно, этот термин греческого происхождения (от глагола $\pi\lambda\alpha\gamma\acute{\iota}\alpha\zeta\omega$ — «изменять», «лабировать») в латинском обиходе приобрел несколько иное значение: *plagium* («похищение») и *plagiarius* («похититель»).

либо нужно констатировать «застой». Поэтому взаимоотношения «параллельных» текстов Марциана Капеллы и Аристиды Квинтилиана могут оказаться своеобразным индикатором этой проблемы.

б) *Греческий опус*

Кто такой Аристид Квинтилиан (Ἀριστείδης Κοῖντιλιανός) и что собой представляет его трактат «О музыке» (Περὶ μουσικῆς)? Самая ранняя сохранившаяся рукопись этого сочинения датируется рубежом XII–XIII веков. — Codex Venetus Marcianus gr. App. Cl. VI/ 10, col. 1300 (fol. 146–191)³⁰². Об авторе не сохранилось никаких сведений, он не упоминается ни в одном источнике, и это обстоятельство до сих пор не дает возможности выяснить время его жизни. Поэтому единственным средством хотя бы приблизительно установить эпоху создания опуса является его содержание и наблюдения над использованием его другими авторами.

Судя по публикациям, все исследователи в настоящее время согласны в том, что трактат Аристиды Квинтилиана был создан на рубеже III–IV веков. «Нижней» границей при формировании такого мнения является упомянутое в тексте имя убитого в 43 году Цицерона, а «верхней» — фрагменты текста Аристиды Квинтилиана, которые, по мнению аналитиков, присутствуют в сочинении Марциана Капеллы, поскольку в более ранних источниках они не обнаружены. Комплекс всех этих проблем требует тщательного изучения.

Аналогичная работа необходима и с текстом самого Аристиды Квинтилиана, некоторые высказывания которого трудно согласовать с известными фактами. Так, например, в его сочинении странно читать об одной из причин, якобы явившейся импульсом для создания трактата (*Arist. Quint. De mus. I 2*):

Ἔτι γὰρ μὴν καὶ διὰ τὸ μηδένα σχεδὸν εἰπεῖν τῶν παλαιῶν ἐντελῶς τοὺς περὶ αὐτῆς λόγους μᾶ καταβαλέσθαι πραγματεία, ἀλλὰ κατὰ μέρος ἕκαστον καὶ διεσπαρμένως περὶ τινῶν ἐξηγήσασθαι, καὶ τὰς μὲν πλείστας ἀρχὰς αὐτῆς καὶ φυσικὰς αἰτίας σεσιωπῆκεναι, αὐτοῦ δὲ που περὶ τὴν τεχνολογίαν καὶ τὴν τῶν μελῶν χρήσιν τὴν σπουδῆν κατατεθεῖσθαι.

И еще, из-за того [я начал писать] ([о чем], пожалуй, нужно сказать), потому что никто из древних [писателей] не выпустил ни одного сочинения, [в котором велись бы] речи полностью о ней³⁰³, а передавались [лишь сведения] по каждой [области отдельно] и разрозненно [сообщалось лишь] о некоторых [категориях музыки]. К тому же замалчивались многие ее основы и естественные причины, а [авторы] направляли свое внимание [только] на технологию и использование мелосов.

Даже если оставить в стороне «своеобразие» содержания этого фрагмента, он противоречит общеизвестным в Античности фактам, поскольку здесь не принимаются во внимание многие посвященные музыке работы (как дошедшие до нас, так и утраченные), созданные знаменитыми учеными. Однако, несмотря на все искажения реального положения дел в процитированном фрагменте, Аристид Квинтилиан не первый, утверждающий, что до него наука о музыке ничего не достигла. Аналогичную черту можно отметить даже в таком выдающемся памятнике, как трактат Аристоксена,

³⁰² Mathiesen Th. Op. cit. № 273.

³⁰³ То есть о музыке.

в котором автор настаивает на том, что прежде, до него, «никто не пытался изучить» (οὐδείς οὐδ' ἐπεχειρεῖ καταμανθάνειν. — *Aristox. Elem. harm.* P. 6) интервальные величины в диатоническом и энгармоническом ладах. Более того, по его мнению, «никто никогда не имел никакого понятия» (οὐδείς περὶ οὐδενὸς πότот' ἔσχηκεν ἔννοιαν. — *Ibid.* P. 9) о диапазонах изменения высоты «подвижных» звуков тетрахордов в различных ладах. Подразумеваемая здесь такие категории, как «повышение», «понижение», «высота», «низина» и «высотность»³⁰⁴, Аристоксен настаивал на том, что «никто ничего не говорил о них» (οὐδείς γὰρ οὐδὲν περὶ τούτων εἶρηκεν). — *Ibid.* P. 6).

Но такое сопоставление никак не помогает выяснить время создания трактата Аристиды Квинтилиана. Значит, исследование этой проблемы должно продолжаться, поскольку она имеет большое значение для понимания важных сторон истории античного музыкознания.

Сочинение Аристиды Квинтилиана состоит из трех книг и начинается обращением: «Мои дорогие друзья, Евсебий и Флорентий» (ὦ τιμώτατοί μοι ἑταῖροι Εὐσέβιε καὶ Φλωρέντιε). Им автор рассказывает о преимуществах музыки над другими науками и искусствами: над живописью (γραφική), медициной (ιατρική), гимнастикой (γυμναστική) и диалектикой (διαλεκτική). Нужно отметить, что такого «набора» не знала ни одна образовательная система Античности — ни *trivium*, ни *quadrivium*. Не свидетельствует ли это о том, что представления автора были достаточно далеки от подлинных научно-образовательных дисциплин античной эпохи?

Вместе с тем, он следует обычаям древних писателей, согласно которым перед началом работы над сочинением «призываются Музы и глава Муз — Аполлон» (Μοῦσαι τε καλοῦνται καὶ Ἀπόλλων Μουσῶν ἐπιστάτης. — *Arist. Quint. De mus.* I 3). Более того, свое произведение он фактически завершает следующими словами:

Πολλὴ χάρις μουσηγέτῃ θεῷ τῷ τε ἐς τόδε
τὴν ὁρμὴν προτρεψαμένῳ καὶ ἐς τέλος
ἀγαγόντι τὴν ἐπιχείρησιν.

Большая благодарность Богу, предводителю Муз, направившему [наше] стремление к этой [цели] и приведшему [наше] начинание к завершению.

Вместе с тем, такое демонстративное обращение к богам древнеэллинического пантеона мало согласуется с «чисто» римским *poemen* автора трактата (*Aristides Quintilianus*), который по крайней мере должен был бы заменить *Μοῦσαι* на *Camenae*. Не является ли это умышленной стилизацией «под древность»? Однако вполне возможно, что этот римлянин, как и многие его соотечественники-ученые, писавший на греческом языке, решил сохранить древнеэллиническую мифологическую ономастику. Вместе с тем крайне странно, что когда он, описывая общую греко-римскую древность, использует оборот ἡ πατρίς αὐτῶν («их страна»). Правда, и этому можно найти объяснение: римлянину, живущему спустя более десяти столетий после архаичной эпохи (если считать период III–IV веков временем жизни Аристиды Квинтилиана), трудно себя рассматривать потомком соплеменников того далекого периода.

Но все эти сомнения усиливаются, когда становится ясно, что имя Аристиды Квинтилиана не упоминается ни в одном специальном музыкально-теоретическом трактате, созданном после III века, как в период Античности, так и Средневековья. Действительно, если это сочинение было доступно Марциану Капелле, то его должны были знать и авторы более поздних исто-

³⁰⁴ См. гл. IV, § 1 «а».

рических периодов. А ведь в этих источниках упоминаются и нередко цитируются в переводе на латинский выдержки не только из знаменитых грекоязычных сочинений Аристоксена, Никомаха и Птолемея, но даже из мало известных Гауденция и Алипия³⁰⁵.

Более того, колебания по этому вопросу расширяют свою амплитуду при знакомстве с результатами исследований более поздних специальных памятников. Так, в трактате византийского автора Мануила Вриенния «Гармоники», датирующимся XIII веком, зафиксировано 43 «общих» места с сочинением Аристида Квинтилиана³⁰⁶. Ряд аналогичных *communes loci* обнаруживается и в опусе «О музыке» византийского историка рубежа XIII–XIV веков Георгия Пахимера³⁰⁷. Однако имя Аристида Квинтилиана в них отсутствует. Если же эти сведения сопоставить с тем, что первая дошедшая до нас рукопись, содержащая сочинения Аристида Квинтилиана (*Codex Venetus Marcianus gr. App. Cl. VI/ 10 (col. 1300), fol. 146–191*)³⁰⁸, но без указания автора, датируется рубежом XII–XIII веков, а его имя появляется только в манускрипте XIII столетия. (*Codex Vaticanus gr. 192, olim 672, fol. 164–194*)³⁰⁹, то задача установления времени создания его трактата усложняется еще в большей степени.

Поэтому сравнение «параллельных мест» в сочинениях Марциана Капеллы и Аристида Квинтилиана имеет определенное значение при выяснении самых различных сторон всех указанных проблем. Совершенно очевидно, что это должен быть ряд автономных серьезных исследований, тематика которых выходит за рамки данной монографии. Здесь же целесообразно обратить внимание лишь на некоторые аспекты подобных аналогий.

Однако прежде чем их рассматривать, необходимо понять, что собой в целом представляет трактат Аристида Квинтилиана.

Его три книги можно охарактеризовать как разнонаправленные по содержанию и достаточно самостоятельные опусы, в которых собственно музыкальной теории посвящена только первая. Именно в ней, согласно публикациям исследователей, присутствуют фрагменты «параллельные» с текстом Марциана Капеллы. Здесь звуковысотным сторонам музыки отведено всего 9 глав (от 4 до 12), а метро-ритмическим — 17 (от 13 по 29). Последняя группа начинается с определения: «Ритм — это система из длительностей, установленных в каком-то порядке» (*Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινὰ τάξιν συσκευέτων*. — *Ibid.* I 13). Если учитывать, что весь комплекс этих 17 глав фактически не связан с музыкой, а отражает сложившиеся представления о поэтическом стихосложении, то, следовательно, собственно музыкальным аспектам в первой книге отведено сравнительно мало места. Это же наблюдение подтверждают и две другие книги этого сочинения Аристида Квинтилиана.

Вторая книга посвящена ряду разнообразных тем, отражающих многочисленные воззрения на различные стороны жизни человека и общества, где музыка служит лишь неким «объединителем». Так, в главах 4 и 5 рассматриваются вопросы ее влияния на человека, в главах 1, 3 и 6 — ее участие

³⁰⁵ О них см. далее.

³⁰⁶ См. *The Harmonics of Manuel Briennius*. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G. H. Jonker Groningen, 1970. P. 404.

³⁰⁷ См.: *Vincent A. J. H.* Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique. Paris 1847. P. 384–553.

³⁰⁸ *Mathiesen Th.* Op. cit. № 273.

³⁰⁹ *Ibid.* № 215.

в воспитании. Но самая большая группа глав (2, 8, 17, 18) сосредоточена на анализе таких проблем, как музыка в природе и вселенной, а также в душе человека, поскольку «душа как некая гармония» (ὡς ἄρμονία τις ἢ ψυχὴ). В этих разделах для подтверждения излагаемой точки зрения приводятся разнообразные доказательства, а в том числе — и стихи Гомера.

Особняком стоят главы 7, 12 и 15, посвященные бытовавшим представлениям о взаимодействии звуковысотных и ритмических аспектов музыки. Оно характеризуется как контакты «своеобразных мелосов и ритмов музыки» (τῆς μουσικῆς ἰδιαιτάτων μελῶν καὶ ῥυθμῶν) или «ритма по отношению к гармонии» (ῥυθμοῦ πρὸς ἄρμονίαν). В результате, звуковысотная область определяется такими терминами, как «мелос» и «гармония». Если было бы известно время жизни Аристиды Квинтилиана, то указанные главы могли бы стать важным объектом изучения бытовавших в его эпоху суждений о взаимодействии этих двух кардинальных категорий музыкального мышления — звуковысотных и ритмических. Но вполне обоснованное подозрение, что его текст был создан в постантичные времена и содержит не авторские представления, а заимствования из неизвестных рукописей самых различных периодов, может аннулировать такую надежду. Она не подтверждается также еще одной группой глав (13, 14, 16), которые, очевидно, являются фрагментами чьих-то воззрений на «органику» (ἢ ὀργανική) — то есть на часть античной науки о музыке, посвященной инструментоведению. Завершает же вторую книгу сочинения Аристид Квинтилиана глава 19, в которой описываются персонажи античной музыкальной мифологии и их деяния³¹⁰.

Третья книга этого трактата еще больше отклоняется от собственно музыкальных проблем и почти полностью сосредоточена на обсуждении областей знаний, входивших в компетенцию тех, кого именовали «философами». Цель такого направления вполне очевидна: показать, что нормы, существующие в музыке, действуют во всех областях природы. Кратко эта мысль высказана в таких словах: «Музыка имеет свое начало во всем» (μουσικὴν δὴ καὶ αὐτὴν ἀρχὴν μὲν ἔχειν ἐκ τῶν ὅλων. — *Arist. Quint. De mus.* III 7). Затем автор старается продемонстрировать ее проявление в различных музыкально-теоретических категориях.

Часть из них сопоставляется с некоторыми аспектами немusicalных сторон жизни человека, которые нашим современникам, даже понимающим причины их появления, кажутся весьма экстравагантными. Так, касаясь симфонных интервалов, Аристид Квинтилиан пишет (*Ibid.* III 11):

Ἔτι γε μὴν τὸ τρία τυγχάνειν τὰ πρῶτα σύμφωνα συστήματα τὴν τριαδικὴν τοῦ παντὸς ὑποφαίνει φύσιν. τὰ μὲν γὰρ αὐτῶν φαμεν ἄσώματα κατὰ τὸ διὰ πασῶν τέλειον, τὰ δὲ σώματα κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων, τὰ δὲ τὴν ἐν μέσῳ φύσιν κεκληρωμένα κατὰ τὸ διὰ πέντε.

И еще получается, что первые три симфонные системы обнаруживают триадную природу всего [мира]. Ведь мы утверждаем, что одни из них бестелесны, как совершенная октава, другие — телесны, как кварта, а третьи, как квинта, — поставлены природой между ними³¹¹.

³¹⁰ Исключая достаточно большой заключительный фрагмент, вновь возвращающий читателя к ладовым формам. По справедливому мнению исследователей, он попал в данную главу случайно и не соответствует ее содержанию (см. *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit.* Т. II. Amstelodami 1652. P. 111, commentarii P. 308–309).

³¹¹ Буквально: «в середине».

Аналогичным образом сопоставляются с различными сферами не только тетрахорды музыкальной системы, но также виды кварт, квинт и октав. Вот один из таких образцов (Ibid. III 15):

Τῶν δὲ διὰ πέντε τριῶν ὄντων πάλιν τὰ ὅμοια συναρμόττοντες ὁμοίους τὸν πρέποντα περὶ ἐκάστων λόγον ποιησόμεθα·

τὸ μὲν γὰρ δι' ὑπάτων καὶ μέσων ἐν μὲν ἀνθρώπου φύσει γεῦσιν καὶ ἀφὴν ἅμα δηλοῖ διὰ τὴν ἐν ἀντιτύποις αὐτῶν ἐνέργειαν, ἐν δὲ τῷ παντὶ γῆν καὶ ὕδωρ διὰ τὴν ἐπὶ τὸ μέσον ἐπίσης ῥοπήν·

τὸ δὲ κατὰ συνημμένων <νέμομεν>³¹² που μὲν ὁσφρήσει, ὅπου δὲ ἀέρι, δι' ὅς εἰρήκαμεν αἰτίας·

τὸ δὲ κατὰ διεζευγμένων ὅπου μὲν ἀκοῇ τε καὶ ὀράσει...

В таких текстах не следует искать логики, касающейся упоминаемых музыкально-теоретических категорий. Их нужно рассматривать лишь как характерную приметку времени, когда ученые продолжали даже таким способом подтверждать древнюю идею пифагорейцев, что все в природе регулируется одними и теми же законами. Поэтому трудно было обойтись без параллелей с таким популярным феноменом, как душа человека, с которой сравнивается «двойственная» пропорция октавы, выражающаяся отношением 2 : 1 (Ibid. III 16):

Ἔτι μὴν καὶ τὴν δυάδα τοῦ διὰ πασῶν τῆ γενικῆ τῆς ψυχῆς δυάδι παραβλητέον, τὸ μὲν πρότερον τῷ πρακτικῷ καὶ ἀλόγῳ μέρει, τὸ δ' ἕτερον τῷ λογικῷ καθ' ὁμοιότητα παρατιθέντας.

Все аналогичные сопоставления сменяются другими, уже совершенно иными, достигая чуть ли не «вселенских» масштабов. Например, система тоналностей сравнивается с «лунными днями» (Ibid. III 13):

Ἔτι μὴν ἐν τῇ τῶν τρόπων οὖς καὶ τόνους ἐκαλέσαμεν ἐκθέσει ἕκαστος μὲν αὐτῶν, εἰ κατὰ τὰ τρία γένη μεμιγμένως γράφοιτο, τὸν τῶν εἰκοσιοκτῶ πληρώσειεν <ἄν>³¹⁴

Так как существуют три квинты, в свою очередь гармонизирующие подобные [системы³¹²] с подобными, мы выскажем суждение, соответствующее каждой [из квинт].

Одна [из них] подобно [тетраходу] нижних и средних демонстрирует [проявление] в природе человека одновременно вкуса и осязания, благодаря противоположности их действия, а во вселенной [эта квинта подобна] земле и воде, благодаря одинаковому значению центра.

Другая [квинта], <соответствуя> [тетрахорду] соединенных, [показывает] иногда обоняние, иногда — воздух, по причинам, которые мы указали.

Третья [квинта], подобно [тетрахорду] отделенных [соответствует] иногда слуху и зрению...

А еще необходимо сравнить двойственность октавы с двойственностью души по происхождению: первую — с практической и иррациональной [ее] частями, а вторую — с разумной, [что] устанавливается по подобию.

Еще при разъяснении каждого из этих тропов, которых мы называем и тоналностями, если они записываются смешанно в трех ладах, то можно

³¹² Scil. τὰ συστήματα.

³¹³ Конъектура издателя Р. Уиннингтона-Ингрэма.

³¹⁴ Это вставка издателя текста Р. Уиннингтона-Ингрэма.

ἀριθμὸν ἴσον ὄντα τοῖς σεληνιακοῖς будет достигнуť числа 28, равного лунным [дням]³¹⁵.

Ко всем подобным параллелям нужно относиться с пониманием причин их появления, вызванных либо особенностями мышления эпохи, либо попытками стилизации «под древность». Однако, даже сознавая эти объективные обстоятельства, следует признать, что они дают предельно мало материала для познания античной музыкальной культуры. В результате, наиболее информативной оказываются упомянутые выше девять глав первой книги трактата Аристиды Квинтилиана, излагающие положения музыкознания и, по сложившимся представлениям, ставшие основой для музыкально-теоретических фрагментов текста Марциана Капеллы.

в) *Сопоставление*

Прежде всего, необходимо проверить, насколько верны подобные утверждения. Такой анализ целесообразно начать с раздела трактата, посвященного общей «структуре» музыки как искусства. В этой части сочинения Марциана Капеллы, как и во многих других, появляются специальные греческие термины, которые могли быть заимствованы у Аристиды Квинтилиана. Поэтому следует обсудить их «параллельное» использование обоими авторами.

У Марциана Капеллы субстантивированное прилагательное τὸ εἰδικόν («эйдикон»), как и существительное τὸ εἶδος («эйдос» — «вид»), происшедшее от глагола εἶδω («видеть», «познавать»), указывает на «разновидность» искусства и его своеобразие³¹⁶. Правда, в латинском тексте объяснение этого термина дано весьма расплывчато (см. далее).

Другой термин, применяемый Марцианом Капеллой, τὸ ἀπεργαστικόν («апергастикон», от глагола ἀπεργάζομαι — «воспроизводить», «создавать»), подразумевает творческое «созидание». Семантика следующего терминологического образования τὸ ἐξαγγελτικόν («эксангельтикон»), истоки которого восходят к глаголу ἐξαγγέλλω («уведомлять», «выражать»), в контексте фрагмента Марциана Капеллы указывает на «исполнение». В том же самом значении появляется и τὸ ἑρμηνευτικόν («герменевтика»), как известно, обозначающая «истолкование». В тексте сочинения «О бракосочетании Филологии и Меркурия» эти термины представлены в разделе, где сама Гармония называет пифагорейца Ласа Гермионского³¹⁷, первым приобщившего людей к музыке. Здесь же представлен процесс создания музыкального произведения, как это виделось в те времена (*Mart. Capel. De nupt. Philol. et Mercur. 936*; все обсуждавшиеся греческие термины в переводе даны в кавычках):

...εἰδικόν ἀπεργαστικόν ἐξαγγελτικόν,
quod etiam ἑρμηνευτικόν dicitur.

...«материя», «сотворение», «исполнение», которое называется также «интерпретацией»³¹⁸.

et εἰδικόν est, quod ex perseverantibus et similibus consonabat, id est sono

«Материя» — это то, что согласовывалось [состоящим] из постоянных

³¹⁵ О том, что речь идет именно о «лунных днях», говорит весь контекст главы.

³¹⁶ У Аристиды Квинтилиана этот термин встречается при описании «различий систем, которые подразделяются на *виды*» (τῶν γενικῶν συστημάτων ἃ μὲν εἰς εἰδικὰ διαίρεται. — *Arist. Quint. De mus. I 9*).

³¹⁷ О нем подробнее см. гл. VI, § 3.

³¹⁸ Буквально: «истолкование».

numeris atque verbis. sed quae ex his ad melos pertinent, harmonica dicuntur; quae ad numeros, rhythmica; quae ad verba, metrica.

ἀπεργαστικόν est quidam materiae tractus efficiens exercitium eius, cuius tres itidem partes μελοποιία λήψις πλοκή.

ἐξαγγελτικόν autem ad expositionem pertinere videtur et habet partes ὄργανικόν ᾠδικόν ὑποκριτικόν.

Как мы видим, представленный здесь сложный набор терминов отражает не только общий взгляд на создание музыки как последовательность определенных творческих актов, но и включает в себя некие конкретные особенности музыкального материала (в третьем абзаце приведенного текста³²¹). Анализ этого фрагмента показывает, что некоторые его положения плохо систематизированы.

Так, согласно тексту, ἀπεργαστικόν («сочинение») представляет собой, прежде всего, название целого раздела гармоникки, в которую входит часть, озаглавленная ἡ μελοποιία («мелопея»), предназначенная для описания различных мелодических форм³²². В их перечне, среди других, упоминаются — «леписс» (ἡ λήψις) и «плока» (ἡ πλοκή). В контексте соответствующего раздела трактата Аристиды Квинтилиана, первый термин подразумевает некое «исходное положение» (*Arist. Quint. De mus. I 8*):

Λήψις μὲν, δι' ἧς εὐρίσκειν τῷ μουσικῷ περιγίνεται ἀπὸ ποίου τόπου τῆς φωνῆς τὸ σύστημα ποιητέον, πότερον ὑπατοειδοῦς ἢ τῶν λοιπῶν τινος

и сходных [элементов], то есть [выражавшееся] звучанием [стихотворного] размера и слова, но которые относятся к [науке] о мелосе, называемой гармоникой. [А также] относящиеся к [стихотворным] размерам — ритмике, которая [представлена] словом [и] метрикой.

«Сотворение» — некий процесс, изготавливающий художественную обработку³¹⁹ того [звукового] материала [и] также имеющий три части — «мелопею», «леписс», «плоке»³²⁰.

«Исполнение» же относится к тому, что достигается воспроизведением и имеет [следующие] части: «инструментальную», «вокальную» [и] «актерскую».

«Исходное положение» — то, посредством которого музыканту удается обнаружить, от какого места звучания необходимо создать систему: либо от гипатоподобных [звуков], либо от какого-то из остальных».

Это означает, что речь идет о первых шагах творческого процесса сочинения музыки, когда композитор решает проблему выбора регистра, который должен соответствовать характерам образов произведения. Конечно, в данном случае термин οἱ ὑπατοειδεῖς обозначает не звуки, выполняющие функции I ступени тетраордно-ладовой организации («гипаты»), а лишь регистр звучания «тетраорда низких» (τὸ τετράχορδον τῶν ὑπατῶν).

³¹⁹ Так описательно пришлось перевести *efficiens exercitium*, что обусловлено не только контекстом предложения, но и этимологией *exercitium* — от глагола *exerceo*, среди многих значений которого есть и «обрабатывать».

³²⁰ Об этих терминах см. далее.

³²¹ Как и в других разделах данной монографии, цитируемые фрагменты источников дифференцированы на абзацы, ради более удобного анализа их содержания.

³²² О них см.: Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций (III, гл. 2, § 7).

Мелопея, обозначаемая вторым из указанных терминов, «плока» (ἡ πλοκή — «плетение», «переплетение»), представлена Аристидом Квинтилианом так (Ibid.):

Πλοκὴ δὲ ἐστὶν ἢ διὰ τῶν ὑπερβατῶν διαστημάτων ἢ φθόγγων δύο ἢ καὶ πλεονόν ἕνα προιεμένη τόνον, ἤτοι τὰ βαρέα τούτων ἢ τὰ ὀξύτερα προάπτουσα καὶ τὸ μέλος ἀπεργαζομένη.

«Плока» — это то, что продвигается интервальными скачками, либо [через] два звука, либо [через] много или [через] один тон, либо [через] много [тонов], устанавливая вначале более низкие из них³²³, либо более высокие и [так] создается мелос.

Именно так описывается «скачкообразное» мелодическое движение.

Следовательно, у Аристида Квинтилиана «лепсис» и «плока» — два совершенно разных объекта. Их представление в одном смысловом ряду, как это в тексте Марциана Капеллы, мог сделать только тот, кто весьма далек от понимания таких категорий. Вместе с тем, не исключено, что появление «мелопеи» в столь странном ракурсе, является поздней вставкой. Однако насколько справедливо такое предположение, может показать только дальнейший анализ текста Марциана Капеллы. Если указанный эпизод единственный, тогда действительно можно вести речь о постороннем вмешательстве. Ну а если подобные казусы появляются весьма часто — тогда следует сделать иной вывод.

В латинском трактате завершается описание общей структуры музыки упоминанием конкретных сфер исполнительского искусства: «инструментального» (ὄργανικόν), вокального (ῥηδικόν) и актерского (ὕλοκριτικό).

После знакомства с этой концепцией, представленной в сочинении Марциана Капеллы, необходимо ее сопоставить с той, которая изложена в трактате Аристида Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus. I 5*; использующиеся здесь термины, присутствующие у Марциана Капеллы, или выполняющие их функции в переводе даны курсивом):

Τῆς δὲ πάσης μουσικῆς τὸ μὲν τι θεωρητικὸν καλεῖται τὸ δὲ πρακτικόν· καὶ θεωρητικὸν μὲν ἐστὶ τὸ τε τοὺς τεχνικοὺς λόγους αὐτῆς καὶ τὰ κεφάλαια καὶ τὰ τούτων μέρη διαγινώσκον, καὶ ἔτι τὰς ἄνωθεν ἀρχὰς καὶ φυσικὰς αἰτίας καὶ πρὸς τὰ ὄντα συμφωνίας ἐπισκεπτόμενον.

Во всей музыке что-то называется теоретическим, а [что-то] — практическим. Теоретическое — то, что определяет технические ее правила³²⁴, главные категории и их части, а также [указанные] выше первоначальные основы и естественные причины³²⁵ и то, что рассматривает сущность симфоний.

Πρακτικὸν δὲ τὸ κατὰ τοὺς τεχνικοὺς ἐνεργοῦν λόγους καὶ τὸν σκοπὸν μεταδιδόν, ὃ δὴ καὶ παιδευτικὸν καλεῖται.

Практическое же то, что совершается по техническим правилам и исследует цель, которая именуется воспитанием.

³²³ То есть звуков.

³²⁴ Конечно, это несколько модернизированный оборот, но совершенно точно передающий смысл текста, так как использующееся здесь прилагательное *τεχνικός* произошло от глагола *τεχνάω*, который, среди прочего, обозначает «создавать», «изобретать», «устраивать». Таким образом, речь идет о нормах организации «изобретенного» музыкального материала, закрепленных в особых «правилах» (*οἱ λόγοι*).

³²⁵ Подразумевается «то, что относится к совершенному мелосу, — движение голоса и тела, и еще длительности и ритмы [образованные] из них» (*τὰ δὲ περὶ μέλος τέλειον συμβαίνοντα κίνησις φωνῆς τε καὶ σώματος, ἔτι δὲ χρόνοι καὶ οἱ ἐκ τούτων ῥυθμοί*. — *Arist. Quint. De mus. I 4*). «Движение голоса и тела» — пение и танец.

Τὸ μὲν οὖν θεωρητικὸν εἰς τε τὸ φυσικὸν καὶ τεχνικὸν διαίρεται ὡν τοῦ μὲν φυσικοῦ τὸ μὲν ἐστὶν ἀριθμητικόν, τὸ δὲ ὁμώνυμον τῷ γένει, ὃ καὶ περὶ τῶν ὄντων διαλέγεται, τοῦ δὲ τεχνικοῦ μέρη τρία, ἀρμονικὸν ῥυθμικὸν μετρικόν. τὸ δὲ πρακτικὸν εἰς τε τὸ χρηστικὸν τῶν προειρημένων τέμνεται καὶ τὸ τούτων ἐξαγγελτικόν.

Καὶ τοῦ μὲν χρηστικοῦ μέρη μελοποιία ῥυθμοποιία ποίησις, τοῦ δὲ ἐξαγγελτικοῦ ὀργανικὸν ᾠδικὸν ὑποκριτικόν, ἐν ᾧ λοιπὸν καὶ σωματικαὶ κινήσεις ὁμόλογοι τοῖς ὑποκειμένοις μέλεσι παραλαμβάνονται.

Совершенно очевидно, что процитированные фрагменты Марциана Капеллы и Аристида Квинтилиана весьма далеки друг от друга как по содержанию, так и по терминологии. Здесь «мелопея», как определение звуковысотной стороны музыкального материала, упоминается рядом со своей естественной параллелью, но в сфере его ритмической организации — «ритмопеей». Завершает эту триаду — «поэзия», напоминающая, что, согласно древнейшим представлениям, музыка должна взаимодействовать с поэзией. Единственное общее у этого отрывка с фрагментом Марциана Капеллы — заключительный абзац, однако вряд ли это обстоятельство может свидетельствовать о непосредственном заимствовании из сочинения Аристида Квинтилиана. Как представляется, он мог быть «экспроприирован» двумя авторами из какого-либо другого источника.

Такое заключение подтверждается также использованием терминологии в обоих текстах. Единственный возникающий в них общий термин — ἐξαγγελτικόν («эксангельтикон»), не встречается больше ни в одном античном источнике по музыке. Что же касается остальных, то в качестве детерминантов они также не появляются, хотя как обычные слова изредка встречаются. Например, ἀπεργαστικός присутствует у Птолемея в описании противостояний при фазах луны, которые у него ассоциируются со слуховым восприятием звуков октавы, поскольку фазы луны «как и звуки октавы благодаря подобному отзвуку воспринимаются единым [звучанием]» (καθάπερ καὶ οἱ διὰ πασῶν φθόγγοι τοῦ ἐνὸς κατὰ ὁμοίαν ἀντίληψιν ἀπεργαστικοί. — Ptolem. Harm. III 13)³²⁸. Но это, конечно, не имеет никакого отношения к семантике ἀπεργαστικόν у Марциана Капеллы.

Итак, теоретическое подразделяется на естественное и техническое. Среди них одно естественное арифметическое, а другое — одноименное с происхождением³²⁶, которое определяет сущности. Техническое же [имеет] три части: гармоническую, ритмическую [и] метрическую. Практическое подразделяется на применение тех [категорий], о которых было сказано ранее, и их исполнение³²⁷.

Части же применения [музыки]: мелопея, ритмопея, поэзия, а [части] исполнения [ее] — инструментальная, вокальная и актерская, в которой также используются телесные движения, согласующиеся с установленными мелосами.

³²⁶ То есть — естественное.

³²⁷ Другие современные переводчики поступают в данном случае с ἐξαγγελτικόν более осторожно и не идут далее существительного expression (*Aristides Quintilianus. On Music. In Three Books. Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations by Thomas J. Mathiesen. Yale University Press. New Haven and London 1983. P. 77*) или глагола express (*Aristides Quintilianus. The De Musica // Barker. GMW. Vol. II. P. 405*).

³²⁸ См. также: *Arist. Quint. De mus. II 6; III 21*.

Что же касается понятия ἔρμηνευτικόν, то в специальных источниках оно встречается один-единственный раз у Аристоксена и в другой грамматической форме. Описывая предварительный план изложения материала в своем сочинении, он говорит о трудностях, стоящих перед автором, стремящимся во вступительном разделе кратко объяснить суть сложных музыкально-теоретических категорий. Здесь существительное ἡ ἔρμηνεία обозначает «объяснение» (*Aristox. Elem. harm. P. 21*):

Χαλεπὸν γὰρ ὑπὲρ πάντων μὲν ἴσως τῶν ἐν ἀρχῇ λόγον ἀνεπίληπτόν τε καὶ διηκριβωμένην ἔρμηνείαν ἔχοντα ῥηθῆναι, οὐχ ἥκιστα δὲ περὶ τριῶν τούτων, φθόγγου τε καὶ διαστήματος καὶ συστήματος.

В начале [трактата] трудно высказать безупречное и столь же тщательное *объяснение* всех [теоретических положений, и] не менее [трудно объяснить] эти три [категории]: звук, интервал и система.

Комплекс всех этих наблюдений не дает оснований считать, что источником последнего процитированного фрагмента Марциана Капеллы послужил текст Аристида Квинтилиана или какого-либо другого из известных памятников античного музыкознания.

Но, конечно, анализ, ограничивающийся лишь одним потенциально возможным параллельным фрагментом, явно недостаточен, чтобы делать общие выводы. Необходимо тщательное сопоставление и других аналогичных отрывков.

Не менее важно понять, существует ли общность или различие в трактатах Марциана Капеллы и Аристида Квинтилиана при описании такой важной категории, как интервал: у первого — spatium («пространство»), а у второго — τὸ διάστημα («расстояние»). У латиноязычного автора интервал, обозначенный транслитерацией греческого слова (diastema), представлен так: «Интервал — это пространство звучания голоса, которое ограничивается высоким и более низким звуком» (*Diastema est vocis spatium, quo acuta et gravior includitur. — Mart. Cap. IX 948*). Грекоязычный же автор дает более основательное определение (*Arist. Quint. De mus. I 7*):

Διάστημα δὲ λέγεται διχῶς, κοινῶς καὶ ἰδίως, καὶ κοινῶς μὲν πᾶν μέγεθος τὸ ὑπὸ τινων περάτων ὀριζόμενον ἰδίως δὲ κατὰ μουσικὴν γίνεται διάστημα μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον.

[Термин] интервал понимается двояко, в общем и специальном³²⁹ [значениях]: в общем — это всякая величина, определяемая некими пределами, а в частном — в музыке интервал называется величиной звучания, ограниченной двумя звуками.

Здесь вряд ли есть повод говорить не только об общности текстов, но даже об их источниках.

Весьма показательно для понимания компетенции Марциана Капеллы в области музыки его дифференциация интервалов на «составные» и «несоставные». В одном из фрагментов сказано (*Marc. Cap. IX 948–949*):

Atque in spatiis alia sunt composita, alia disjuncta. et composita sunt quae per ordinem currunt, inconposita autem

И среди интервалов одни составные, другие — несоставные. Составные те, которые образуются [из звуков, следующих в системе] по порядку³³⁰,

³²⁹ Буквально: «частном».

³³⁰ Иначе говоря, в этом случае интервал образуется из смежных звуков, «поступенных», то есть выражается поступенным движением.

quae ex diversis sibi in vicem
copulantur.

несоставные — которые в [своем] ме-
сте сочетаются из противоположных
[по расположению]³³¹.

Если сопоставить содержание этого фрагмента с известным положением античного музыкознания, согласно которому «несоставным является интервал, охватываемый двумя смежными звуками» (Ἀσύνθετον δ' ἐστὶ διάστημα τὸ ὑπὸ τῶν ἐξῆς φθόγγων περιεχόμενον. — *Aristox. Elem. harm.* P. 75), то становится совершенно очевидно, что это объяснение у Марциана Капеллы перепутано и представлено как раз наоборот: «составные» (composita) характеризуется как образованные из звуков следующим per ordinem («по порядку»), то есть поступенно, а «несоставные» (inconposita) — как ex diversis («из противоположных»). Вряд ли здесь можно говорить об ошибках переписчиков.

Что же касается определения этой пары интервалов у Аристида Квинтилиана, то оно соответствует всем теоретическим положениям, принятым в античном музыкознании (*Arist. Quint. De mus.* I 7):

Τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μὲν ἐστὶ σύνθετα, τὰ δὲ ἀσύνθετα, ἀσύνθετα μὲν τὰ ὑπὸ τῶν ἐξῆς περιεχόμενα φθόγγων, σύνθετα δὲ τὰ ὑπὸ τῶν μὴ ἐξῆς.

Среди интервалов есть составные и несоставные. Несоставные охватываются последовательными звуками, а составные — непоследовательными.

При знакомстве с этим фрагментом следует оценить трактовку составных интервалов: она допускает возможность их деления на более мелкие. Это указание методически было полезно тем, кто приобщался к теории музыки, поскольку оно помогало представить реальную звуковую ситуацию и переосмыслить ее в рамках теоретической системы.

Следовательно, и в данном случае нет оснований считать, что текст Марциана Капеллы как-то связан с сочинением Аристида Квинтилиана. Оба они излагают общепринятые музыкально-теоретические категории, близкие или похожие характеристики которых изложены во многих самых различных памятниках. Поэтому у каждого из авторов была достаточно широкая возможность «консультироваться» с многочисленным рядом источников. Причем не следует забывать, что каждый из них мог быть знаком и с недошедшими до нас, и в этом случае установление «первого адреса» невозможно. Вместе с тем, рассмотренные параллели показывают: по той методологии, согласно которой оба автора выбирали интересующие их данные, и по способу их внедрения в собственный текст, пока нет убедительных оснований для подтверждения заимствований Марциана Капеллы у Аристида Квинтилиана.

То же самое можно наблюдать и в особенностях изложения музыкальной системы. Первый из них, начиная с объяснения полисемантики греческого термина ὁ τόνος и переходя к системе, сообщает: «Итак, этот “тон” в большинстве случаев называется также “звуком”. В каждой отдельной и во всех тональностях существуют звуки числом 18» (*Tonus igitur idem plerumque appellatur et sonus. verum soni sunt per singulos quosque ac per omnes tropos numero XVIII.* — *Marc. Cap.* IX 931). Та же самая информация у Аристида Квинтилиана представлена совершенно иначе (*Arist. Quint. De mus.* I 6):

³³¹ То есть в данном случае интервал образуется из «непоступенных» звуков.

Φθόγγος μὲν οὖν ἔστι φωνῆς ἐμμε-
λοῦς μέρος ἐλάχιστον· φθόγγων δὲ δυ-
νάμεις ἄπειροι μὲν εἰσι τῇ φύσει, αἱ δὲ
παραδεδομένα συλλήβδην καθ' ἕκαστον
τῶν γενῶν εἰκοσιοκτώ.

Звук — наименьшая часть музы-
кального звучания. По значению
в природе существует бесконечное
[множество] звуков. Но вообще в каж-
дом из [тональных] ладов использу-
ется³³² 28 [звуков].

Здесь оборот καθ' ἕκαστον τῶν γενῶν подразумевает, что каждая тональность может быть представлена в системе не только в одном из трех античных ладов, но и во всех одновременно.

Если при сравнении этих отрывков определять их «контакты» друг с другом по внешним признакам, тогда действительно может возникнуть мысль о «плагиате», поскольку в таком случае их разница сводится фактически только к определению количества звуков системы: у одного автора их 18, а у другого — 28. Однако, анализируя их отличия с музыкально-теоретической точки зрения, внешне незначительные отклонения могут свидетельствовать о более глубоких явлениях.

Действительно, Марциан Капелла говорит лишь об однозначности терминов *tonus* и *sonus*, а Аристид Квинтилиан затрагивает более сложный вопрос. Он акцентирует внимание на разнице между бесконечным числом звуков, использующихся в музыке вообще, и достаточно ограниченным, когда дело касается музыкальных функций каждого из них. Иначе говоря, он указывает на музыкальное значение (ἡ δύναμις) звука, о чем Марциан Капелла видимо не догадывался. Даже если допустить, что, работая над сочинением Аристида Квинтилиана, он перевел ἡ δύναμις как *numerus* (во что трудно поверить) или до предела упростил текст, то сопоставление различных форм музыкальной системы, представленных обоими авторами, свидетельствует о более серьезных несоответствиях.

Действительно, цифры 18 у Марциана Капеллы и 28 у Аристида Квинтилиана говорят о том, что в сочинении первого из них система изложена только в диатонической форме, а у второго во всех трех ладовых разновидностях. Причем интересно отметить, что Аристид Квинтилиан, представив различные варианты лишь III ступени тетрахордно-ладовой организации, не упомянул аналогичные ладовые версии II ступени.

Эта разница двух источников и указанные прежде индивидуальные особенности каждого из них (см. выше) со всей очевидностью говорят о том, что Марциан Капелла, обладая весьма ограниченными знаниями в теории музыки и дилетантскими представлениями о них, включил в свой текст только диатонические формы ступеней. Если добавить трудности, возникавшие при переводе с греческого на латинский, то отсюда следует единственный правдоподобный вывод: и в этом случае Марциан Капелла использовал какой-то другой источник, а не трактат Аристида Квинтилиана.

Приведенный сопоставительный материал можно было бы без труда расширить. Но даже представленных «параллелей» достаточно для серьезных сомнений в том, что Марциан Капелла, создавая IX книгу своего опуса «О бракосочетании Филологии и Меркурия», основывался на сочинении Аристида Квинтилиана. Значит, нет убедительных оснований датировать эпоху жизни последнего предмарциановским периодом III–IV веков. Поэтому я считаю, что трактат «О музыке» Аристида Квинтилиана пока остается недатированным.

³³² Соответствующее стилистике изложение последнего предложения потребовало передать причастие αἱ παραδεδομένα в форме глагола.

Энциклопедист-компилятор Боэций

Это заглавие отражает особенность трактата Аниция Манлия Торквата Северина Боэция (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius) «О музыкальном установлении» (*De institutione musica*) в рамках истории античной науки о музыке. Родившийся на закате не только Древнеримской Империи, но и античной цивилизации (приблизительно в 480 году), он, благодаря своему литературному наследию, оказался неким информационным мостом между музыкознанием уходящей эпохи и последующими периодами³³³. Будучи свидетелем краха всех нравственных и интеллектуальных ценностей Античности, Боэций стремился сохранить для потомков сведения о них. Его основательное знание греческого языка во многом способствовало такой направленности работы. Поэтому он создал серию комментариев к трактату Аристотеля «Об истолковании»³³⁴ и осуществил перевод двух его «Аналитик». Кроме того, он прокомментировал «Топики» Цицерона. Сюда же следует добавить ряд сочинений по логике и диалектике³³⁵. Интересуясь различными областями античной культуры, он не мог пройти мимо музыки, поскольку работал в сфере образовательного квадривиума. Из этой области сохранились только два его сочинения: «*De institutione arithmetica*» и «*De institutione musica*»³³⁶. Благодаря последней музыкальное антиковедение располагает многими сведениями, которые могли не сохраниться, если бы не были зафиксированы в трактате «О музыкальном установлении», который является их единственным «хранителем».

В связи с этим важно обратить внимание на одну особенность его сочинений. Дело в том, что одновременно со столь активным интересом к языческой Античности, он был христианином, и тематика ряда его трудов была связана с христианской теологией: «Каким образом Троица — единый Бог, а не три Бога» («*Quomodo Trinitas unus Deus ac non tres Dii*», иногда это сочинение называется просто «О Троице» — «*De Trinitate*»), «Провозглашается ли по существу [весть] о божественности Отца, Сына и Святого Духа» («*Utrum Pater et Filius et Spiritus Sanctus de Divinitate Substantialiter Praedicentur*»), «О всеобщей вере» («*De Fide Catholica*»), «Против Евтихия и Нестория»³³⁷ («*Contra Eutychen et Nestorium*») и другие. Все эти обстоятельства должны были способствовать его интересу и к христианской музыке, которая ко времени жизни Боэция имела уже свою достаточно обширную историю. Однако никаких следов такого внимания к ней в его наследии нельзя обнаружить. Скорее всего, это обусловлено направленностью деятельности Боэция, который был ученым-теоретиком, полностью

³³³ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Боэций и европейское музыкознание // Средние века. Выпуск 48. «Наука», 1985. С. 23–243.

³³⁴ *Boethii Commentarii in librum Aristotelis Peri êrmineias*. Ed. C. Meiser. Leipzig, 1877–1880.

³³⁵ Герцман Е. Музыкальная Боэциана. С. 21–24.

³³⁶ *Boetii. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii*, ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867. Из трактата о геометрии сохранились лишь фрагменты. См. там же С. 372–428.

³³⁷ Евтихий (рубеж IV–V веков) — основатель монофизитства. Согласно учению монофизитов, человеческое в Христе поглощается божественным. Константинопольский патриарх Несторий (V век) — основоположник несторианства, противопоставляющего человеческую и божественную природу Христа.

отдаленным от художественной практики. Все сведения об античной музыке он заимствовал, в основном, из письменных теоретических источников. Судя по всему, в его время еще не было аналогичных образцов, освещающих музыку христианских общин. Что же касается уже появившихся с III по V век описаний истории христианства, в которых изредка приводятся сведения и о музыкальном быте христиан, то они вряд ли могли заинтересовать его, поскольку научное мышление Боэция было направлено на конкретные теоретические категории. Теория христианской музыки делала тогда лишь первые свои шаги, и информация о ней не выходила за пределы той части клира, которая была непосредственно связана с практикой богослужебной музыки.

После трагически оборвавшейся жизни Боэция³³⁸ и начавшегося активного распространения его литературного наследия особую популярность приобрел труд «О музыкальном установлении».

Этот большой трактат состоит из пяти книг, которые все сохранились, за исключением части последней. Однако благодаря уцелевшему оглавлению можно установить тематику утраченных разделов. Но и без нихopus Боэция представляет собой фундаментальный труд, который по праву можно назвать «энциклопедией античного музыкознания», поскольку в нем собраны все доступные ему сведения о развитии древней музыкально-теоретической мысли. Музыкальной практики же он фактически не касается, за исключением популярных преданий, известных по многим другим источникам. Боэций не скрывает их и называет имена авторов, которых условно можно разделить на три группы³³⁹. Одна включает сохранившееся наследие Аристоксена, Никомаха и Птолемея, в другую входят создатели идей, дошедших до нас благодаря «пересказам» более поздних писателей (пифагорейцы Архит и Филолай, а также Гиппас). Третью же группу составляют абсолютно неизвестные личности для исторического музыкознания (Альбин и Гистией Колофонский).

Для того, чтобы в обзоре источников по музыкальному антиковедению кратко осветить собранный Боэцием поистине громадный арсенал самых разнообразных музыкально-теоретических воззрений, нет другого пути, кроме уже использовавшегося в данной монографии прежде: представить оглавление каждой книги, отражающей ее тематику³⁴⁰, и сопроводить небольшими комментариями, если таковые понадобятся. В процессе же дальнейшего изложения материала достаточно часто цитируются фрагменты из труда Боэция, и они смогут стать дополнительной информацией для формирования представлений как об авторе, так и о содержании его сочинения.

Первая книга содержит 34 главы, среди которых встречаются тематические повторения и разделы, содержащие обсуждение разных сторон одних и тех же положений. Кроме того, в сочинении полностью отсутствует

³³⁸ После обвинений в измене он был казнен (в 524 или в 526 году) по приказу остготского властителя Западной Римской империи Теодориха Остготского (493–526 годы), у которого Боэций служил в качестве *magister officiorum*, то есть в должности первого министра.

³³⁹ Здесь упомянуты только те авторы, которые работали в области науки о музыке.

³⁴⁰ Как и в предыдущих подобных случаях, неизвестно, принадлежат ли эти заглавия Боэцию или они сделаны позже. Во всяком случае, дошедший до нас текст сочинения содержит это оглавление, точно отражающее содержание трактата.

традиционная последовательность «частей» гармоник, принятая в античном музыкознании. Вообще в трактате Боэция невозможно обнаружить какую-либо упорядоченность, и это свидетельствует о том, что он стремился изложить собранные из различных источников сведения, не задумываясь над их тематической последовательностью. В результате складывается впечатление, что в абсолютном большинстве случаев не автор сочинения руководил излагаемым материалом, а сам материал вынуждал компилятора текста то отходить от конкретной темы, переключаясь на другую, то вновь возвращаться к ней. Доказательством этого может служить хотя бы тот факт, что план своего сочинения он излагает не в начале трактата, а только в XV главе первой книги, которая называется «О порядке изложения материала»³⁴¹, то есть [о порядке] рассуждений» (*De ordine theorematum id est speculationum*):

His igitur ita propositis dicendum videtur, quot generibus omnis cantilena³⁴² texatur, de quibus armonicae inventionis disciplina considerat. Sunt autem haec: diatonum, chroma, armonia. De quibus ita demum explicandum est, si prius de tetrachordis disseremus et quemadmodum auctus nervorum numerus, quo nunc pluralitatis est, usque pervenerit. Id autem fiet, si prius commemoremus, quibus proportionibus symphoniae musicae misceantur.

Очевидно, представляется необходимым высказаться по таким темам: в скольких ладах сочиняется музыка, о каких открытиях повествует наука гармоник. Но обсуждают [здесь и] этот [вопрос]: диатонику, хроматику [и] энгармонию³⁴³. О которых [именно] в таком [порядке] следует излагать [материал], если только прежде мы разберем [тему] о тетра хордах, и каким образом увеличено число звуков³⁴⁴ [системы], которое сейчас достигло множества. Это и будет представлено [читателю], если, конечно, прежде мы упомянем, какими пропорциями образуются музыкальные симфонии.

Иначе говоря, сам автор «плавает» в тематическом океане без какого-либо конкретного плана.

Глава I первой книги представлена в оглавлении как «Вступление» (*Proemium*) с последующим кратким указанием тематики: «Музыка по [своей] природе связана с нами, и она либо улучшает, либо ухудшает нравы» (*Musicam naturaliter nobis esse conjunctam et mores vel honestare vel evertere*). Здесь излагаются весьма распространенные в Античности рассуждения о пользе хорошей музыки и вреде плохой. Для этого используются аргументы, популярные не только в древности, но и в любую эпоху, когда отступление от традиций рассматривается как отклонение не только от художественных, но нередко и нравственных норм. Именно в этом ракурсе нужно понимать приводящийся в данной главе текст подлинного эпиграфического памятника, написанного на дорийском диалекте, в котором изложено по-

³⁴¹ Буквально: «положений» (имеются в виду музыкально-теоретические установки).

³⁴² Совершенно очевидно, что здесь и во многих других случаях *cantilena* обозначает «музыку», подобно греческому τὸ μέλος.

³⁴³ Как в греческих источниках ἡ ἄρμονία нередко подразумевает ἐναρμόνιον γένος, так в данном фрагменте *armonia* обозначает *enarmonium genus*.

³⁴⁴ Буквально: «струн».

становление чиновников Спарты о творчестве выдающегося древнеэллинского музыканта Тимофея Милетского³⁴⁵.

Следующая глава носит такое название: «Существуют три музыки; [и это раздел], в котором [говорится и] о силе [воздействия] музыки» (*Tres esse musicas; in quo de vi musicae*). Ее основная идея сводится к следующему:

Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenaе famulantur

Их³⁴⁶ существует три. Первая — мировая, вторая — человеческая, а третья — использующая какие-то инструменты, подобно кифаре, тибиям и прочим [инструментам], которые сопровождают пение.

В этой триаде первая представляет своеобразную дань знаменитой пифагорейской концепции «гармонии сфер», согласно которой космос озвучен благодаря разным звукам, издающимся в результате движения небесных тел. А вторая и третья отражают эстетические критерии ранней эпохи античной культуры, когда приоритет вокального музицирования преобладал над инструментальным. Именно поэтому одна из них, связанная с вокальным исполнением, названа «человеческой», а другая — «инструментальной», словно создающаяся не человеком, а инструментом. Очевидно, как и все остальные идеи, присутствующие в трактате «О музыкальном установлении», так и эта заимствована Боэцием из какого-то источника. Но впоследствии она широко распространилась в музыкознании (особенно в Средние Века) именно благодаря сочинению Боэция.

Этот раздел трактата сменяется серией пяти глав, из которых первая посвящена описанию физической природы звука, а остальные — изложению основ математического выражения интервалов, использующихся на протяжении всего опуса:

| | | | |
|-----|--|---|--|
| III | <i>De vocibus ac de musicae elementis.</i> | 3 | О звуках как элементах музыки. |
| IV | <i>De speciebus inaequalitatis.</i> | 4 | О видах неравенства ³⁴⁷ . |
| V | <i>Quae inaequalitatis species consonantiis deputentur.</i> | 5 | Какие виды неравенств считаются симфониями. |
| VI | <i>Cur multiplicitas et superparticularitas consonantiis deputentur.</i> | 6 | Почему симфониям предназначаются кратные и сверхчастные отношения. |
| VII | <i>Quae proportiones quibus consonantiis musicis aptentur.</i> | 7 | Какие пропорции пригодны для музыкальных симфоний. |

В латиноязычных источниках, созданных до эпохи Боэция, невозможно обнаружить многочисленные и хорошо известные в Античности признаки, вкладывавшиеся впоследствии в музыкально-теоретическое понятие *consonantia*, поскольку оно использовалось без своей противоположности — *dissonantia*. Например, когда Марциан Капелла описывал такое греческое определение, как «диафонический» — *διάφωνος* («несогласующийся»),

³⁴⁵ Тимофей Милетский (*Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος*) — выдающийся древнеэллинский кифарод V века до н. э., композитор и, как считают филологи, поэт-дифирамбист. Подробнее о нем и о филологических воззрениях на его творчество см. том II, гл. X, § 7.

³⁴⁶ То есть «музык».

³⁴⁷ Подразумеваются разновидности пропорций.

являвшееся постоянной противоположностью «симфонного» — σύμφωνος («согласующийся», «созвучный»), то он вводил в текст причастие от глагола *dissentio* («отличаться», «не согласовываться») (*Marc. Cap. IX 947*): *Διάφωνοι αὐτὲμ ἰδ εἰσ δισσεντιὲς σὺντι κὺμ περσσυσι φὺεριντ ἰν βἰεμ δἰςρεπαντ* («“Диафонные” [звуки] являются несогласующимися, которые при исполнении³⁴⁸ отличаются [друг от друга]»). Приблизительно та же самая ситуация наблюдается и в выше перечисленных главах Боэция, хотя в одной из них (VII) упоминаются кварта, квинта, октава и прочие интервалы, квалифицировавшиеся античной теорией музыки как *consonantia*. Однако здесь представлены исключительно их математические выражения, осаждающиеся также без противопоставления с *dissonantia*.

Сама же терминологическая пара *consonantia* и *dissonantia* в латинском тексте возникает в VIII главе первой книги трактата Боэция, носящей название «Что такое звук, интервал и симфония» (*Quid sit sonus, quid intervallum, quid consonantia*). Более того, здесь даны определения как одного, так и другого созвучия:

Consonantia est acuti soni gravisque mistura suaviter uniformiterque auribus accidens.

Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Nam dum sibimet misceri nolunt et quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur.

Симфония — это сочетание высокого и низкого звуков, оказывающееся приятным и единообразным для слуха³⁴⁹.

Диафония — это достигающие слуха нестройные и неприятные удары двух издающихся звуков. Они не желают соединяться друг с другом и некоторым образом противятся сочетаться между собой, а чувством определяют [как] неблагозвучные друг к другу.

Таким образом, есть основания считать, что именно трактат Боэция стал источником, от которого в европейском музыкознании Нового времени появилась эта терминологическая пара музыкальных противоположностей, *consonantia* и *dissonantia*, пришедших на смену их греческим прототипам — *σύμφωνία* и *διάφωνία*.

Следующие три главы сочинения «О музыкальном установлении» опять возвращаются к музыкально-математической концепции пифагорейцев. В одной из них приводятся аргументы, призванные убедить в беспомощности слуха (как и остальных чувств) для научного познания музыкальных категорий. В двух остальных главах вновь обсуждаются пропорциональные выражения интервалов и рассказывается знаменитая «кузнечная легенда» об открытии Пифагором интервальных пропорций³⁵⁰:

| | | | |
|----|---|---|--|
| IX | Non omne iudicium dandum esse sensibus, sed amplius rationi esse credendum; in quo de sensuum fallacia. | 9 | Не всякое мнение следует основывать на чувствах, а больше нужно доверять разуму. [Глава], в которой [повествуется] об обманчивости чувств. |
|----|---|---|--|

³⁴⁸ Буквально: «при ударе», «при бряцании». Такое понимание процесса возникновения звука идет со времен древних пифагорейцев, тщательно изучавших физические аспекты возникновения звука.

³⁴⁹ Еще в самом конце третьей главы первой книги Боэций предвосхищает это определение одним небольшим предложением: «Ибо симфония — это согласованное созвучие различных звуков, сосредоточенное в одном [звучании]» (*Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*).

³⁵⁰ О ней см. гл. VI, § 2.

| | | | |
|----|---|----|--|
| X | Quemadmodum Pythagoras proportiones consonantiarum investigaverit. | 10 | Каким образом Пифагор обнаружил пропорции симфоний. |
| XI | Quibus modis variae a Pythagora proportiones consonantiarum perpensae sint. | 11 | Какими способами Пифагором определены разные пропорции симфоний. |

Основное содержание XII главы, называющейся «О разделении звуков и их объяснение» (De divisione vocum earumque explanatione), посвящено описанию разницы между музыкальным и немзыкальным звукодвижениями известными по многим источникам. У большинства античных авторов речь идет только о вокальном звуке (ἡ φωνή или vox), так как на примере голоса легче объяснить отличия между музыкальным и немзыкальным. Причем Боэций приводит соответствующие греческие прилагательные и дает их перевод:

Omnis vox aut συνεχής est, quae continua, aut διαστηματική, quae dicitur cum intervallo suspensa. Et continua quidem est, qua loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus.

Каждый голос является либо συνεχής, что [понимается как] «слитное», либо διαστηματική, как именуется [звучание], направленное «интерваликой». «Слитное» [звучание] то, которым мы пользуемся при разговоре или упражняясь в ораторском искусстве.

Следующие две главы отведены изложению античных представлений о факторах, регулирующих диапазоны человеческих голосов, и об особенностях распространения звука, достигающего в конечном счете слуха:

| | | | |
|------|---|----|--|
| XIII | Quod infinitatem vocum humana natura finiverit. | 13 | Почему человеческая природа ограничила бесконечность голоса. |
| XIV | Quis modus sit audiendi. | 14 | Каков способ слушания. |

Затем вновь следует целый ряд глав, возвращающих тематику на пифагорейские «музыкально-математические рельсы». Причем следует обратить внимание, что Боэций, как и другие латиноязычные авторы, для обозначения интервалов пользуется транслитерированными греческими терминами, где кварта — διὰ τεσσάρων (diatessaron), квинта — τὸ διὰ πέντε (diapente) и октава — τὸ διὰ πασῶν (diapason):

| | | | |
|-------|--|----|--|
| XVI | De consonantiis proportionum et tono et semitonio. | 16 | О симфониях пропорций, тоне и полутоне. |
| XVII | In quibus primis numeris semitonium constet. | 17 | В каких первых числах выражается полутон. |
| XVIII | Diatessaron a diapente tono distare. | 18 | Кварта отличается от квинты на тон. |
| XIX | Diapason quinque tonis et duobus semitoniis iungi. | 19 | Октава состоит из пяти тонов и двух полутонов. |

Особо следует обратить внимание на XX главу, называющуюся «О добавлениях струн и их названиях» (De additionibus chordarum earumque nominibus). Она содержит комплекс сведений о развитии музыкальной системы, существовавших в среде античных теоретиков. Как уже указывалось, она описывалась в виде особой лиры, охватывающей двухоктавный диапазон, где каждая струна — конкретный звук системы. В процессе ее изучения возникли представления об исторической эволюции этого комплекса, согласно кото-

рым его первоначальный звуковой объем выражался значительно меньшими размерами. Иначе говоря, сложное развитие системы, отражавшее изменения, происходившие в теоретическом осмыслении музыкального мышления, сводилось к механическому увеличению струн инструмента. Такая идея могла восприниматься как подлинная только в том случае, если бы она поддерживалась необходимыми для античного сознания сведениями о конкретных личностях, осуществлявших добавление струн. Как свидетельствует текст Боэция, такая задача была решена, и его повествование о трансформации «лирной системы» начинается с 4-струнного образца и завершается 11-струнным (*Boet. De instit. mus. I 20*). Среди тех, кто добавлял струны, — божество Меркурий и малоизвестный мифологический персонаж Кореб (*Coroebus*)³⁵¹, а также знаменитые реальные музыканты Гиагнис и Терпандр. В этом же списке перечислены нигде более не упоминающиеся Ликаон Самосский, Профраст Пиерийский и Гистией Колофонский. На этом заканчивается каталог «реформаторов», представленный в трактате Боэция. Однако впоследствии, как известно, система стала еще шире, достигнув 18 звуков, но у Боэция дальнейший процесс ее развития не освещается.

Следующие три главы первой книги посвящены ладам (диатоническому, хроматическому и энгармоническому) и описанию высотных уровней одних и тех же ступеней в различных ладовых формах:

| | | | |
|-------|---|----|---|
| XXI | De generibus cantilenae. | 21 | О ладах музыки. |
| XXII | De ordine chordarum nominibusque in tribus generibus. | 22 | О последовательности звуков и их названиях в трех ладах. |
| XXIII | Quae sint inter voces in singulis generibus proportiones. | 23 | Какие пропорции звуков ³⁵² существуют в отдельных ладах. |

Затем Боэций вновь возвращается к конструкции музыкальной системы и рассматривает разные типы соединения тетрахордов. Здесь он опять пользуется транслитерацией греческих терминов, называя общий звук соединенных тетрахордов словом *synaphe*, что является латинской транскрипцией греческого ἡ συναφή («стык»), а систему отделенных тетрахордов определяет как *diazeuxis* — латинским вариантом ἡ διάζευξις («отделение»):

| | | | |
|------|---------------------|----|--------------------------|
| XXIV | Quid sit synaphe. | 24 | Что такое «синафе». |
| XXV | Quid sit diazeuxis. | 25 | Что такое «диадзевксис». |

После краткого сообщения о том, «Какими наименованиями обозначает звуки Альбин» (*Quibus nominibus nervos appellaverit Albinus*)³⁵³, автор возвращается к проблемам, частично осаждавшимся прежде. Речь идет о новом освещении идеи «гармонии сфер», которой посвящена глава XXVII: «Какие звуки³⁵⁴ сопоставимы с какими звездами» (*Qui nervi quibus sideribus*

³⁵¹ Кореб (Κόροιβος) — «юный мигдонид Коребус» (*juvenisque Coroebus Mygdonides*; то есть потомок фригийского царя Мигдона), защитник Трои, убитый во время одного из сражений Троянской войны (*Vergil. Aeneis. II 342*). «Кореба сына Мигдона» (Κόροιβος ὁ Μύδωνος) также упоминает и Павсаний (*Paus. Gr. descr. X 27, 1*).

³⁵² Буквально: «между звуками».

³⁵³ Фрагмент из этой главы был процитирован в разделе, посвященном Марциану Капелле: гл. IV, § 4 «а».

³⁵⁴ Буквально: «струны», поскольку речь вновь идет о музыкальной системе, представлявшейся большой лирой.

comparentur). Следующие шесть глав отведены более глубокому освоению темы, связанной с симфониями, чем это было в главе VIII:

| | | | |
|--------|---|----|--|
| XXVIII | Quae sit natura consonantiarum. | 28 | Какова природа симфоний. |
| XXIX | Ubi consonantiae repperiuntur. | 29 | Когда получаются симфонии. |
| XXX | Quemadmodum Plato dicat fieri consonantiam. | 30 | Каким образом создается симфония по Платону. |
| XXXI | Quid contra Platonem Nicomachus sentiat. | 31 | Что Никомах полагает, вопреки Платону. |
| XXXII | Quae consonantia quam merito praecedat. | 32 | О превосходстве симфоний по качеству. |
| XXXIII | Quo sint modo accipienda, quae dicta sunt. | 33 | Как следует понимать сказанное. |

Завершает первую книгу трактата XXXIV глава под названием «Кто такой музыковед» (*Quid sit musicus*). Конечно, подобная трактовка греческого термина *ὁ μουσικός* и латинского *musicus* с трудом может быть воспринята в XXI веке, поскольку между современным «музыковедом» и античным ученым, работавшим в области науки о музыке, действительно огромная разница. Но, несмотря на это, есть все основания проводить такие параллели, поскольку каждая эпоха формирует ту или иную специальность в зависимости от своих потребностей. Именно это отметил Бозций, завершая первую книгу своего трактата. По его тексту можно понять не только отношение современников к тем, кто занят в научно-музыкальной области, но и посвятивших себя практике музицирования.

Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur.

Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque dijudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positura est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu sejuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes.

Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est.

Существует три типа [людей], которые «вращаются» вокруг музыкального искусства.

Первый — тот, который занимается инструментами, другой — сочиняет песни, [а] третий — который судит о произведении для инструментов и песни. Тот же, который растрчивает [время] на сочинения для инструментов и этим [ограничивает] весь [свой] труд, как делают кифароды и те, которые исполняют сочинение на органе и других музыкальных инструментах, — отдалены от понимания музыкальной науки, потому что они прислуживают [и] как сказано: они ничего не дают разуму и не сведущие во всем умозрительном.

Второй [тип] воодушевленных творцов музыки, который больше [руководствуется] не умозрением и разумом, а при [создании] песни пользуется неким естественным вдохновением. И потому этот тип отделен от музыки [как науки].

Tertium est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmes cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi.

Третий [тип] — тот, который предпринимает попытку суждения [и] способен определить ритмы, мелодии, а также [вообще] все песнопение. Ибо эта [деятельность], конечно, основана на разуме и умозрении, что особенно будет предназначаться [науке о] музыке. И [музыковед] тот, кому в согласии с установленным и подобающим для музыки умозрением и разумом, доступна способность суждения о ладах и ритмах, так же как и о жанрах музыки, об [их] смешениях и о всех [других категориях], о которых должно быть объяснено [в данном опусе; им] также [присуще] суждение о творцах [музыки].

Таково античное понимание профессий, связанных с музыкой. Оно высказано столь ясно и определено, что не требует никаких толкований. Вместе с тем, целесообразно обратить внимание на некоторые особенности этого сообщения.

Боэций, указывая на первый в его классификации тип музыкантов-инструменталистов (quod in instrumentis ... consumit), по непонятной причине упоминает кифародов (citharoedi), которые, как известно, не только играли на кифаре или лире, но и пели. Строго следуя своему подразделению, он должен был написать citharista. Эту неточность нужно отнести либо к невниманию самого Боэция, либо к поздней, постбоэциевой, редакции данного фрагмента. Однако такая оплошность не способна исказить общего представления по данному вопросу, бытовавшему в древности.

Ко второму типу относятся как композиторы, так и поэты, создающие песни. Но поскольку в сознании древних творцы песен по совершенно определенным причинам представлялись единой личностью, то это и отражено в тексте Боэция. Наконец, третий тип — самый достойный, по его и общепринятому мнению, занимающийся анализом и оценкой конкретного произведения и его исполнением.

Вторая книга трактата Боэция начинается двумя главами, выполняющими функцию вступления. В первой, собственно «Вступлении» (Proemium), автор поясняет задачу: «Предыдущая книга изложила все то, что сейчас я предложил бы обсудить более тщательно» (Superius volumen cuncta digessit, quae nunc diligentius demonstranda esse proposui). Глава же II, названная «Зачем Пифагор учредил философию» (Quid Pythagoras esse philosophiam constituerit), не имеет никакого отношения к музыке и содержит лишь размышления, больше подобающие софистам времен древнегреческой классики, нежели musicus, написавшему свой опус уже на пороге Средневековья. Остальные 28 глав второй книги посвящены концепции пропорционального выражения интервалов. Для формирования общего представления об этом разделе трактата Боэция здесь приводятся названия этих глав:

| | | | |
|-----|---|---|--|
| III | De differentiis quantitatis et quae cui sit disciplinae deputata. | 3 | О различиях количества и кому какая предназначена наука. |
| IV | De relativae quantitatis differentiis. | 4 | О различиях относительного количества. |

| | | | |
|-------|---|----|---|
| V | Cur multiplicatatis ceteris antecellat. | 5 | Почему многократность лучше остальных [пропорций]. |
| VI | Quid sint quadrati numeri deque his speculatio. | 6 | Что такое квадратные числа и их исследование. |
| VII | Omnem inaequalitatem ex aequalitate procedere eiusque demonstratio. | 7 | Каждое неравенство возникает из равенства и доказательства этого. |
| VIII | Regulae quotlibet continuas proportionales superparticulares inveniendi. | 8 | Правила нахождения любых непрерывных сверхчастных пропорций. |
| IX | De proportione numerorum, qui ab aliis metiuntur. | 9 | О пропорции чисел, которые измеряются другими [числами]. |
| X | Qui ex multiplicibus et superparticularibus multiplicatis fiant. | 10 | Какие [пропорции] возникают при умножении многократных и сверхчастных [отношений]. |
| XI | Qui superparticulares quos multiplices efficiant. | 11 | Какие сверхчастные пропорции образуют многократные. |
| XII | De arithmetica geometrica armonica medietate. | 12 | Об арифметическом, геометрическом и гармоническом среднем. |
| XIII | De continuis medietatibus et disjunctis. | 13 | О слитных и отдельных средних. |
| XIV | Cur ita appellatae sint digestae superius medietates. | 14 | Почему описанные выше средние так названы. |
| XV | Quemadmodum ab aequalitate supradictae processerint medietates. | 15 | Как из равенства образуются вышеописанные средние. |
| XVI | De armonica medietate deque ea uberior speculatio. | 16 | О гармоническом среднем и более подробное его исследование. |
| XVII | Quemadmodum inter duos terminos supradictae medietates vicissim locentur. | 17 | Каким образом вышеназванные средние попеременно помещаются среди двух членов [пропорции]. |
| XVIII | De consonantiarum merito vel modo secundum Nicomachum. | 18 | О сути и числе симфоний по Никомаху. |
| XIX | De ordine consonantiarum sententia Eubulidis et Hippasi. | 19 | Мнение Евбулида и Гиппаса ³⁵⁵ о порядке симфоний. |

³⁵⁵ Об Евбулиде, занимавшемся наукой о музыке, не сохранилось никаких свидетельств. Трактат Боэция — единственный источник, в котором он упомянут в таком контексте. Поэтому трудно связать этого Евбулида с его знаменитым тезкой, учителем Демосфена и представителем мегарской школы философии. Гиппас — ученый пифагорейской школы V–IV веков до н. э., сочинения которого не сохранились, за исключением нескольких цитат и ряда фрагментов в свободном пересказе более

| | | | |
|--------|--|----|---|
| XX | Sententia Nicomachi, quae quibus consonantiis opponantur. | 20 | Мнение Никомаха о том, какие симфонии каким противопоставляются. |
| XXI | Quid oporteat praemitti, ut diapason in multiplici genere demonstretur. | 21 | Что должно быть предпослано тому, [когда] октава будет объяснена в многократном роде [неравенства]. |
| XXII | Demonstratio per impossibile diapason in multiplici genere esse. | 22 | Доказательство того, что октава невозможна в сверхчастном роде [неравенства]. |
| XXIII | Demonstratio diapente, diatessaron et tonum in superparticulari esse. | 23 | Доказательство того, что квинта, кварта и тон находятся в сверхчастном отношении. |
| XXIV | Demonstratio diapente et diatessaron in maximis superparticularibus esse. | 24 | Доказательство того, что квинта и кварта [выражаются] в больших сверхчастных отношениях. |
| XXV | Diapente in sesquialtera, diatessaron in sesquitercia esse, tonum in sesquioctava. | 25 | Квинта выражается отношением 3 : 2, кварта — отношением 4 : 3, тон — отношением 9 : 8. |
| XXVI | Diapason ac diapente in tripla proportione esse, in quadrupla bis diapason. | 26 | Дуодецима выражается тройной пропорцией, а двойная октава — четверной. |
| XXVII | Diatessaron ac diapason non esse secundum Pythagoricos consonantias. | 27 | Ундецима, согласно пифагорейцам, не является симфонией. |
| XXVIII | De semitonio, in quibus minimis numeris constet. | 28 | О полутоне: в каких наименьших числах он устанавливается. |
| XXIX | Demonstrationes non esse CCXLIII ad CCLVI toni medietatem. | 29 | Доказательство того, что [отношение] 243 к 256 не является [точной] половиной тона. |
| XXX | De maiore parte toni, in quibus minimis numeris constet. | 30 | О большей части тона: из каких наименьших чисел она состоит. |
| XXXI | Quibus proportionibus diapente ac diapason constant et quoniam diapason sex tonis non constet. | 31 | В каких пропорциях установлены квинта и кварта и почему октава не состоит из шести тонов. |

Все 16 глав третьей книги с небольшими отступлениями фактически «вращаются» вокруг одной темы, внешне связанной с акустической структурой тона, но в действительности затрагивают две более сложные проблемы. Одна из них — неосознанное стремление античных теоретиков музыки к познанию взаимоотношений между ладовыми организациями и их акусти-

поздних авторов (см.: *Diels H.* Op. cit. Bd. 1. S. 36–39). Посвященная Гиппасу схолия к сочинению Платона «Федон» приводится в гл. IV, § 2 «а».

ческим воплощением. Ведь интервальные последовательности трех использовавшихся в практике и зафиксированных музыковедением ладовых форм отличались различными величинами интервалов: диатоника с последовательностью (снизу вверх) $1/2$ т. – 1т. – 1т., хроматика с иным рядом $1/2$ т. – $1/2$ т. – $1 1/2$ т. и энгармония с другими расстояниями между звуками: $1/4$ т. – $1/4$ т. – 2т. Однако акустическая организация каждого лада являлась следствием изменяющихся функциональных отношений между звуками. Основная ладотональная задача каждой из ступеней оставалась традиционной: II и III ступени во всех случаях являлись «неустоями», а обрамляющие их крайние звуки кварты, «охраняющие» ладовый объем, — «устоями»³⁵⁶. В разных античных ладах те же самые функции ступеней либо усиливались, либо ослаблялись, а реализации таких изменений способствовали особые акустические условия. Иначе говоря, в этом случае, как и во многих других, действовал закон, согласно которому акустические изменения ладовых форм — лишь следствие происходящих функциональных «колебаний», происходящих в ладовой системе, всегда существовавшей с подвижной динамикой.

Но, конечно, ничего этого не знали античные теоретики, и для них интервальный состав ладов был ведущим и основополагающим фактором, требовавшим изучения. Поэтому все их внимание было сосредоточено на исследовании закономерностей, проявляющихся при изменениях интервальных величин в каждом из ладов. Основа такого подхода была заложена пифагорейцами, для которых главным средством познания всегда оставались математические операции. С этой точки зрения было видно, что квартовая величина ладового объема при всех вариантах оставалась постоянной, а все перемены происходили лишь с «внутренними» тремя интервалами. Самый простой анализ показывал: увеличение интервалов в верхней части тетрахорда приводит к их уменьшению в нижней и наоборот. Причем в такой ситуации особое внимание привлекали малые интервалы, непростые как для восприятия, так и для математической регистрации. Этим объясняется большой интерес к данной проблеме, который в истории античного музыковедения выражался в частом обращении к методам деления тона на более мелкие интервалы и к особенностям их величин.

Завершая описание третьей книги трактата Боэция, следует отметить, что ее главы можно условно разделить на несколько групп. Здесь вновь однотематические среди них нередко излагаются не подряд, а «разбросаны» по всей книге. Первая такая группа демонстрирует указанный выше интерес античных ученых к проблеме деления тона. Это выражается как дискуссией с Аристоксеном, так и изложением принципов, которым следовали такие знаменитые пифагорейцы как Филолай и Архит:

| | | | |
|---|--|---|---|
| I | Adversum Aristoxenum demonstratio superparticularem proportionem dividi in aequa non posse atque ideo nec tonum. | 1 | Вопреки [мнению] Аристоксена, доказательство того, что сверхчастная пропорция не может делиться на равные части, а также почему тон не может [делиться таким же образом]. |
| V | Quemadmodum Philolaos tonum dividat. | 5 | Каким образом Филолай делит тон. |

³⁵⁶ Несмотря на некоторые стилистические «шероховатости», эти два термина («устой» и «неустой»), получившие распространение в отечественном теоретическом музыковедении, достаточно точно определяют функции ступеней в ладообразованиях.

| | | | |
|----|--|----|--|
| XI | Demonstratio Archytae superparticularem in aequa dividi non posse eiusque reprehensio. | 11 | Доказательство Архита, что сверхчастная пропорция не может делиться на равные части, и его опровержение. |
|----|--|----|--|

Во второй группе глав обсуждаются различные методы вычисления величины полутона:

| | | | |
|------|---|----|--|
| II | Ex sesquitertia proportione sublatis duobus tonis toni dimidium non relinqui. | 2 | При вычитании двух тонов из пропорции 4 : 3 не остается половины тона. |
| III | Adversum Aristoxenum demonstrationes diatessaron consonantiam ex duobus tonis et semitonio non constare integro nec diapason tonis sex. | 3 | Вопреки [мнению] Аристоксена, доказательство того, что симфония кварты не состоит из двух тонов и точного полутона, а октава — из шести тонов. |
| IX | De toni partibus per consonantias sumendis. | 9 | О частях тона, устанавливаемых посредством симфоний. |
| X | Regula semitonii sumendi. | 10 | Правило определения полутона. |
| XIII | Quod semitonium minus maius quidem sit quam XX ad XVIII, minus vero quam XVIII S ³⁵⁷ ad XVIII S. | 13 | Меньший полутон больше, чем 20 : 18, и меньше, чем 19 ¹ / ₂ : 18 ¹ / ₂ . |

Следующая группа глав третьей книги посвящена исследованию так называемой «коммы» (τὸ κόμμα или comma) — разницы между большим и малым полутонами, то есть между «апотомой» и «лиммой»³⁵⁸:

| | | | |
|------|--|----|--|
| IV | Diapason consonantiam a sex tonis commate excedi et qui sit minimus commatis numerus. | 4 | Симфония октавы отличается от шести тонов коммой, и каково минимальное число для [математического выражения] коммы. |
| VI | Tonum ex duobus semitoniis et commate constare. | 6 | Тон состоит из двух меньших полутонов и коммы. |
| VII | Demonstratio tonum duobus semitoniis commate distare. | 7 | Доказательство того, что тон отличается от двух полутонов коммой. |
| VIII | De minoribus semitonio intervallis. | 8 | Об интервалах меньших, чем полутон. |
| XII | In qua numerorum proportione sit comma et quoniam in ea, quae maior sit quam LXXV ad LXXIII minor quam LXXIII ad LXXIII. | 12 | В какой пропорции чисел существует комма и почему она [бывает] в той, которая больше, чем [отношение] 75 : 74, [и в той], которая меньше, чем [отношение] 74 : 73. |

Содержание последней группы глав третьей книги сосредоточено на сравнении малого полутона «лиммы» с «коммой»³⁵⁹:

| | | | |
|-----|--|----|--|
| XIV | Semitonium minus maius quidem esse tribus commatibus, minus vero quattuor. | 14 | Меньший полутон больше трех комм и меньше четырех. |
|-----|--|----|--|

³⁵⁷ S — аббревиатура для semis («половина»).

³⁵⁸ Один из фрагментов текста Боэция, посвященный этой проблеме, см. в гл. VI, § 3.

³⁵⁹ О проявлении ладовых особенностях, выражающихся звуками, находящимися друг от друга на интервалах лиммы и апотомы, см. гл. V, § 1.

| | | | |
|-----|---|----|--|
| XV | Apotomen maiorem esse quam quattuor commata, minorem quam quinque, tonum maiorem quam octo, minorem quam novem. | 15 | Аптома больше, чем 4 коммы [и], меньше, чем 5, [а] тон больше 8 [комм] и меньше 9. |
| XVI | Superius dictorum per numeros demonstratio. | 16 | Доказательство вышесказанного посредством чисел. |

Даже столь краткий и поверхностный обзор тематики ясно показывает, что целью исследований античного музыкознания являлась не музыкальная проблематика, а математический анализ акустических величин. При таком подходе все внимание направлялось на те звуковые объекты, которые можно выразить математически. В результате важнейшей целью стало не взаимоотношение звуков между собой, а интервальные расстояния между ними. Это не упрек, а лишь констатация одной из главных особенностей науки о музыке того исторического периода. Сюда следует добавить, что сам Боэций больше интересовался такими аспектами материала и поэтому выбирал из источников соответствующие сведения.

Та же самая тенденция продолжается и в первых двух главах четвертой книги. В первой из них каждый звук рассматривается в качестве элемента интервала и, как следствие такой трактовки, обсуждаются «симфонные либо диафонные звуки» (*consonae vel dissonae voces*). То есть фактически «статус» звука зависит от того, в каком интервале он окажется. При таком подходе, когда отдельный звук квалифицируется лишь как составная часть интервала, то, по сложившимся представлениям, каждый из них должен исчисляться математически. Значит, «различие звуков заключается в количестве» (*vosum differentias in quantitate consistere*), что закреплено в названии I главы четвертой книги. В следующей главе вновь происходит возвращение к излюбленной теме: «Различные воззрения на интервалы» (*Diversae de intervallis speculationes*).

Изменение тематики начинается только с III, IV, а продолжается в XVI и XVII главах, где речь заходит о нотации, о чем и говорят соответствующие рубрики: «Наименование музыкальных нот греческими и латинскими буквами» (*Musicarum notarum per graecas ac latinas litteras nuncupatio*) и «Расположение музыкальных нот с соответствующими звуками в трех ладах» (*Musicarum notarum per voces convenientes dispositio in tribus generibus*).

Боэций, пересказывая доступные ему сведения о нотации, не может никак отойти от двух традиционных «струнных толкований» звуковысотных параметров. Он, подобно многим его современникам и предшественникам, не мыслит музыкальную систему иначе, как только своеобразную лиру или кифару. При описании звуков различной высоты он постоянно придерживается старого и весьма популярного в источниках метода работы с каноном, благодаря которому при соответствующем «делении» струны возникают звуки неодинаковой высоты. Чтобы в этом убедиться, достаточно познакомиться только с названиями восьми глав обсуждаемой четвертой книги, которые следуют сразу же за описанием нотной системы³⁶⁰:

³⁶⁰ Боэций везде называет *σανον* (ὁ κανών) словом *monochordum* (τὸ μονόχορδον — «однострунный»), поскольку в научном обиходе Античности появились не только однострунные каноны, но и многострунные. Так, Клавдий Птолемей пользуется как «однострунным каноном» (διὰ τοῦ μονόχορδου κανόνας. — *Ptolem. Harm.* I 8), так и «восьмиструнным каноном» (διὰ ὀκταχόρδου κανόνας. — *Ibid.* I 11), и даже описывает методы работы с «15-струнным каноном» (διὰ πεντεκαδεκαχόρδου κανόνας. — *Ibid.* III 1). Об этом же говорит Боэций во вступлении к последней книге трактата (см. далее).

| | | | |
|------|---|----|--|
| V | Monochordi regularis partitio in genere diatonico. | 5 | Правильное деление монохорда в диатоническом ладе. |
| VI | Monochordi netarum hyperboleon per tria genera partitio. | 6 | Деление монохорда нэт ³⁶¹ верхних в трех ладах. |
| VII | Ratio superius digestae descriptionis. | 7 | Способ [образования] вышеизложенной схемы. |
| VIII | Monochordi netarum diezeugmenon per tria genera partitio. | 8 | Деление монохорда нэт отделенных в трех ладах. |
| IX | Monochordi netarum synemmenon per tria genera partitio. | 9 | Деление монохорда нэт соединенных в трех ладах. |
| X | Monochordi meson per tria genera partitio. | 10 | Деление монохорда средних в трех ладах. |
| XI | Monochordi hypaton per tria genera partitio et totius dispositionis descriptionis | 11 | Деление монохорда нижних в трех родах и расположение всей схемы. |
| XII | Ratio superius dispositae descriptionis. | 12 | Способ [образования] вышеизложенной схемы ³⁶² . |

Вполне естественно, что, следуя таким воззрениям, Боэций «приспособил» их к античной нотации. Ведь она являлась нотографическим воплощением музыкальной системы, каждый звук которой в соответствующих ладах и тональностях обозначался конкретным символом, заимствованным из греческого алфавита³⁶³. Причем каждый из них мог передаваться в нотации точно либо с самыми различными графическими изменениями. Поэтому приверженность автора трактата «О музыкальном установлении» к укоренившимся в музыкознании обычаям сформировала в его представлении некий своеобразный феномен. Это была «нотная лира», получившаяся в результате нового механического соединения музыкальной системы, представлявшейся многострунной лирой, и нотографии, знаки которой рассматривались как индикаторы звуков, возникающих при «делении» струны на монохорде. Несмотря на всю необычность такого «ансамбля», он со всей очевидностью проявляется в следующем описании (*Boet. De instit. mus. IV 3*):

Restat nunc quoniam sumus nervum
secundum praedictas consonantias per
regulam divisuri, quoniamque neces-

Теперь остается, чтобы мы раздели-
ли струну на указанные симфонии по
правилу, ибо такое деление [струны]

³⁶¹ То есть верхнего тетрахорда музыкальной системы, который здесь назван «тетрахордом нэт» по его верхнему звуку — *nete* (νήτη), обозначая таким образом *tetrachordum hyperboleon* (τὸ τετράχορδον τῶν ὑπερβολαίων — «тетрахорд верхних [звуков]»). В далее приводящихся здесь названиях глав аналогичным образом упоминаются и другие тетрахорды системы, также определяемые по «нэте»: *netarum diezeugmenon*, то есть *tetrachordum diezeugmenon* (τὸ τετράχορδον τῶν διεζευγμένων — «тетрахорд отделенных») и *netarum synemmenon*, что подразумевает *tetrachordum synemmenon* (τὸ τετράχορδον τῶν συνημμένων — «тетрахорд соединенных»).

³⁶² Главы VII и XII носят одинаковые названия, но содержание их различно. В первой описывается «расположение» звуков самого высокого тетрахорда музыкальной системы на струне канона, а во второй — интервальные расстояния между «постоянными» звуками.

³⁶³ Из-за присутствия в арсенале античной нотации архаичной буквы «дигамма» (δίγαμμα — Γ) буквенную нотографию длительное время считали происшедшей из ионийского алфавита.

sarios sonos tribus generibus cantilenae exhibebit ista partitio, musicas interrim notas apponere, ut, cum divisam lineam isdem notulis signaverimus, quod unicuique nomen sit, facillime possit agnosci.

представит звуки, необходимые в трех ладах музыки. Пока же [следует] рассмотреть музыкальные знаки, чтобы мы обозначили теми же символами разделяемую линию [струны], дабы легко можно было узнать индивидуальное обозначение [каждого звука].

В первой части этого фрагмента излагается процедура, всегда сопровождавшая описание работы с делением струны на монохорде: «разделить» (*dividere*) ее, а после такого «деления» (*partitio*) она может издать соответствующий звук. Во второй части отрывка возникший звук переносится в плоскость музыкальной системы, где в зависимости от местоположения ему «присваивается» соответствующий нотный знак. Даже когда Боэций рассказывает в основном достоверные причины изобретения нотации, он также не отходит от своих представлений (*Ibid*):

Veteres enim musici propter conpendium scriptionis, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitavere notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarentur, easque per genera modosque divisere.

Ибо древние музыканты посредством краткой записи (чтобы не всегда нужно было ставить полные наименования [звуков]) придумали некие ноты, которыми обозначались наименования струн, ради их отличия по ладам и тональностям.

То есть все происходит лишь со струнами и, следовательно, исключительно со струнными инструментами. Могла ли та же самая нотация использоваться не только для них, но также для духовых и в вокальной музыке? Такой вопрос даже не стоял перед мышлением, воспитанном на спекулятивном материале.

Содержание двух остальных глав четвертой книги вновь возвращает к излюбленной теме об интервалах. Это глава XIV «О видах симфоний» (*De consonantiarum speciebus*) и заключительная XVIII — «Каким образом музыкальные симфонии могли бы верно различаться слухом» (*Quemadmodum indubitanter musicae consonantiae aure dijudicari possint*). Не исключено, что в последней из указанных глав даже в тексте такого убежденного пифагорейца, как Боэций, стала робко появляться новая для него мысль. Оказывается, слух не столь беспомощен в области научного познания музыки, каким его представляли последователи Пифагора, поскольку с его помощью иногда возможно определение некоторых музыкальных категорий. Причем, в этом случае сам термин *auris* («слух») не появляется, но содержание текста может привести к мысли об его участии в освоении звучащего материала³⁶⁴:

...si diapason consonantiam temptare voluero, totam tribus partibus seco

...если я хочу извлечь³⁶⁵ симфонию октавы, я делю всю [струну] на три части

³⁶⁴ Следует отметить, что Боэций смягчает ситуацию, когда описывает отношение пифагорейцев к слуху как к средству научного познания в музыке: «Слухом они определяют сами симфонии, а какими интервалами симфонии отличаются между собой, они [определяют] не слухом, суждения которого недостаточны, а вверяют правилам и разуму» (*Ipsas enim consonantias aure metiuntur, quibus vero inter se distantis consonantiae differant, id iam non auribus, quarum sunt obtusa indicia, sed regulis rationique permittunt. — Boet. De instit. mus. I 9*).

³⁶⁵ Дословно: «брыцать».

atque in unam duasque distribuens ead-
dem simul vel alterutram pulsans, quid
consonet vel quid dissonet utraque, co-
gnosce.

и, распределяя две части в одном [ин-
тервале] и бряцая [их] одновременно
или разновременно, я узнаю [слу-
хом], что из обеих симфонирует и что
диафонирует.

Конечно, в этом тексте присутствуют некоторые недоразумения. «Деле-
ние» струны на три части (3 : 1) по пифагорейским положениям дает не ок-
таву, а дуодециму (см., например: *Eucl. Sect. can. 19*). Если же допустить,
что автор предполагал воспроизвести три звука для того, чтобы один из
них находился в октавном отношении к другому (2 : 1), а третий к тому
же — на расстоянии дуодецимы (3 : 1), то и в этом случае совершенно оче-
виден теоретический тип этого эксперимента. Ведь на одной струне невоз-
можно воспроизвести *simul* («одновременно») два звука. Кроме того, ок-
тава, как и дуодецима в Античности, всегда рассматривались в качестве
«симфоний» и поэтому не понятно, что в описываемом опыте Боэций мог
воспринимать *quid consonet vel quid dissonet* («что симфонирует, а что ди-
афонирует»).

В главе XIII четвертой книги «О постоянных и подвижных звуках»
(*De stantibus vocibus ac mobilibus*) достаточно подробно описываются из-
менения высотных уровней II и III ступеней в различных ладах, благодаря
чему они называются «подвижными», в отличие от крайних звуков тетра-
хордов, квалифицирующихся как «постоянные».

Перед заключительной главой четвертой книги вновь появляются раз-
делы, посвященные нотации, но представленные уже по тональным пара-
метрам:

| | | | |
|------|---|----|--|
| XV | De modorum exordiis, in quo dispositio notarum per singu- los modos ac voces. | 15 | Об основах тональностей, [глава] в которой [дается] расположение нот по отдельным тональностям и [их] звукам. |
| XVI | Descriptio continens modorum ordinem ac differentias. | 16 | Схема, содержащая последова- тельность и отличия тонально- стей. |
| XVII | Ratio superius dispositae modorum descriptionis. | 17 | Обоснование выше изложенной схемы расположения тонально- стей. |

Следует отметить, что здесь нотация описывается не в рамках 15-тональ-
ной системы, как это было принято уже на закате Античности³⁶⁶, а толь-
ко в 7-тональной форме, где фигурирует ограниченный ряд тональностей:
гиподорийская, гипофригийская, гиполидийская, дорийская, фригийская,
лидийская и гипермиксолидийская. Ведь, согласно вызывающим подозре-
ние в «октавной интервенции»³⁶⁷ воззрениям Птолемея, которым следовал
Боэций, восьмая тональность соответствует первой, находящейся от нее на

³⁶⁶ См., например, трактат Гауденция (о нем см. следующий параграф настоящей
главы), явно созданный раньше сочинения Боэция. Хотя в сохранившихся руко-
писях опуса Гауденция содержится не вся 15-тональная система, но приведенные
тонально-нотографические последовательности включают знаковые наборы, отсут-
ствующие у Боэция и являющиеся единицами 15-тональной системы: гипозолий-
ская, золийская и гиперлидийская (*Gaud. Isag. 23*).

³⁶⁷ См. гл. IV, § 3 «Г».

октавном расстоянии» (*Ptolem. Harm. II 8*). Трудно сказать, сам ли Боэций «изъял» из 15-тональной организации серии нотных звукорядов только указанных тональностей или он заимствовал их из какого-то источника. В любом случае, в этом можно видеть влияние Клавдия Птолемея, который, не зная нотации и, основываясь только на своих теоретических воззрениях, считал, что тональностей должно быть восемь (*Ptolem. Harm. II 8*)³⁶⁸. Что же касается трактовки самой «тональности», то в тексте Боэция она получила такое определение (*Boet. De instit. mus. IV 15*):

Ex diapason igitur consonantiae species existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant.

Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes.

Из видов октавы возникают симфонии, которые называются «модусами» [и] которых именуют [также] «тропосами» и «тональностями»³⁶⁹.

Тональности — это системы³⁷⁰, отличающиеся при всех последовательностях звуков либо низиной, либо высотой.

По первому предложению совершенно ясно, что в сознании Боэция или автора источника, которым он пользовался, понятие тональности ошибочно ассоциировалось с «видами октавы». Сама же тональность определена в полном соответствии с представлениями принятыми в античном музыкознании и связана со способностью «переносить» всю музыкальную систему на высотный уровень любого из ее звуков.

Последняя, пятая книга трактата Боэция, начинается небольшим «Вступлением» (*Proemium*), которым целесообразнее было бы предварить предыдущую книгу, где многие главы посвящены разным *monochordi* — как однострунным, так и многострунным:

Potest enim alia quoque esse divisio, in qua non unus tantummodo nervus adsumitur, qui positis proportionibus dividatur, verum octo, atque huiusmodi fiat cithara, ut in pluribus et quanti necessarii sint nervi tota proportionum ratio quasi oculis subiecta cernatur.

Может существовать также и другое разделение [монохорда], в котором используется не только одна струна, которая делится установленными пропорциями, а восемь, и [тогда] получается кифара, чтобы зрительно³⁷¹ распознавалась любая последовательность пропорций со многими струнами, сколько [их] необходимо.

Однако в сохранившихся рукописях такое вступление открывает пятую книгу, в которой описываемый материал не имеет ничего общего с монохордом. В ней он впервые расположен так, что отдаленно напоминает некоторые разделы гармоник и их последовательность в рамках этой дисциплины. Действительно, три главы посвящены общим представлениям о гармонике и ее методам:

³⁶⁸ См. гл. IV, § 3 «в».

³⁶⁹ Такой перевод обусловлен не только тавтологией, присутствующей в латинском тексте (*qui* и *quos*), но и другой его особенностью: все используемые здесь термины (*modus*, *tropus*, *tonus*) в данном контексте обозначают «тональность». Это обусловлено тем, что в латинском языке существовали эти моносемантические варианты, тогда как в русском они отсутствуют.

³⁷⁰ Буквально: «установления», «положения».

³⁷¹ Дословно: «словно зрением».

| | | | |
|-----|--|---|--|
| II | De vi harmonicae et quae sint eius instrumenta iudicii et quonam usque sensibus oporteat credi. | 2 | О значении гармонике, каковы инструменты ее суждения и до какой степени следовало бы доверять ощущениям. |
| III | Quid sit armonica regula vel quam intentionem armonicae Pythagorei vel Aristoxenus vel Ptolomaeus esse dixerunt. | 3 | Что такое гармонический канон, или как пифагорейцы, Аристоксен и Птолемей определяли цель гармонике. |
| IV | In quo Aristoxenus vel Pythagorici vel Ptolomaeus gravitatem atque acumen constare posuerint. | 4 | Как Аристоксен, пифагорейцы и Птолемей определяют низину и высоту. |

Следующие две главы, как и полагается в гармонике, представляют различия музыкального и немusicalного звуков:

| | | | |
|----|--|---|---------------------------------------|
| V | De sonorum differentiis Ptolomaei sententia. | 5 | Мнение Птолемея о различиях в звуках. |
| VI | Quae voces armoniae sint aptae. | 6 | Какие звуки пригодны для гармонике. |

Дальнейшие главы, также в порядке, установленном в гармонике, отведены различным аспектам интервалики. Как и всегда, здесь больше всего внимания уделяется пропорциональным выражениям интервалов:

| | | | |
|------|---|----|---|
| VII | Quem numerum proportionum Pythagorici statuunt. | 7 | Какое число пропорций устанавливают пифагорейцы. |
| VIII | Quod reprehendat Ptolomaeus Pythagoricos in numero proportionum. | 8 | Как Птолемей опровергает пифагорейцев [в проблеме] о числе пропорций. |
| IX | Demonstratio secundum Ptolomaeum diapason et diatessaron consonantiam esse. | 9 | Доказательство Птолемея, что ундецима — симфония. |
| X | Quae sit proprietas diapason consonantiae. | 10 | Каково свойство симфонии октавы. |
| XI | Quibus modis Ptolomaeus consonantias statuatur. | 11 | Какими способами Птолемей устанавливает симфонию. |
| XII | Quae sint aequisonae, quae consonae, quae emmelis. | 12 | Какие [звуки] гомофонные, консонирующие и еммелис. |
| XIII | Quemadmodum Aristoxenus intervalla consideret. | 13 | Как рассматривал интервалы Аристоксен. |
| XIV | Descriptio octachordi, qua ostenditur diapason minorem esse sex tonis. | 14 | Схема октохорда, в котором обнаруживается, что октава меньше шести тонов. |

Ну и вновь, согласно последовательности принятой в гармонике, в пяти следующих главах описываются разновидности ладов:

| | | | |
|-----|---|----|---|
| XV | Diatessaron consonantiam tetrachordo contineri. | 15 | В тетра хорде содержится симфония кварты. |
| XVI | Quomodo Aristoxenus vel tonum dividat vel genera eiusque divisionis dispositio. | 16 | Как Аристоксен делит тон и лады, а также схема этого деления. |

| | | | |
|-------|---|----|--|
| XVII | Quomodo Archytas tetrachorda dividat eorumque descriptio. | 17 | Как Архит делил тетрахорды и их таблица. |
| XVIII | Quemadmodum Ptolomaeus et Aristoxeni et Archytae tetrachordorum divisionem reprehendat. | 18 | Как Птолемей опровергает деление тетрахордов Аристоксена и Архита. |
| XIX | Quemadmodum Ptolomaeus tetrachordorum divisionem fieri dicat oportere. | 19 | Каково должно быть деление тетрахордов по Птолемею. |

На этом завершается сохранившийся текст трактата Бозция.

Однако, как уже указывалось, благодаря уцелевшему оглавлению есть возможность узнать тематику утраченных разделов. В принципе, они не вносят ничего нового и как многие предыдущие основаны на «Гармонике» Птолемея. Судя по заглавиям, в них затрагивались некие стороны уже обсуждавшихся проблем. Так, две главы из них вновь посвящены математическому выражению интервалов:

| | | | |
|-----|---|----|---|
| XX | Quemadmodum ex aequalitate fiat inaequalitas proportio-num. | 20 | Каким образом из равенства пропорций возникает неравенство. |
| XXI | Quemadmodum Ptolomaeus dividat diatessaron in duas partes. | 21 | Каким образом Птолемей делит кварту на две равные части. |

Во втором из этих параграфов Бозций, возможно, рассказывал о том, что у Птолемея выражено делением тетрахорда на две пропорции — $7 : 6$ и $8 : 7$ (*Ptolem. Harm.* 1 14)³⁷². Содержание этого фрагмента сводится к тому, что математические формы звуковых категорий, способных делиться на равные части или близкие к ним по размерам, воспринимаются слухом как приятные. Согласно такой «концепции», члены указанных пропорций (то есть интервалы) якобы мало отличаются друг от друга величиной, что и отражает их звуковое «подобие» (*ἡ ὁμοίότης*). Очевидно, при таком утверждении в сознании автора возникла октава с ее простейшим математическим отношением — $2 : 1$. Затем предлагалось делить тетрахорд не на равные части, а на две весьма близкие по размерам пропорции. Это были отношения $7 : 6$ и $8 : 7$, характеризующиеся тем, что каждое из них превышает размеры общепринятого тона $9 : 8$, но в сумме они дают интервал кварты: $(7 : 6) \times (8 : 7) = 4 : 3$. Причем за этой математической иллюстрацией нет никакого музыкального смысла, поскольку нормы античного мышления, отражавшиеся в теоретических категориях, не требовали таких единиц, как половина кварты, даже приблизительная. Хотя при дальнейшем изложении материала станет ясно, что отдельно такие интервалы встречаются в источниках. Так, интервал $7 : 6$ был зарегистрирован в «напряженной хроматике» Птолемея, а интервал $8 : 7$ — в диатонике Архита, а также в «мягкой» и «тоновой» диатонике Птолемея³⁷³. Но вместе, в одном ладовом образовании, они, естественно, отсутствовали. Следовательно, все это было

³⁷² См. гл. IV § 3 «ж».

³⁷³ См.: *Ptolem. Harm.* II 14. Упоминаемые здесь теоретики являются создателями математических форм, перечисляемых акустических последовательностей.

продолжением пифагорейского влияния на музыкознание, целью которого всегда оставались математические операции, вне зависимости от их связи с музыкальными нормативами.

Как следует из сохранившихся заглавий, тематика утраченных заключительных девяти глав была сосредоточена на демонстрации акустических разновидностей ладов:

| | | | |
|--------|--|----|--|
| XXII | Quae sint genera spissa, quae minime et his quomodo sint proportiones aptandae et enarmonii divisio Ptolomaei. | 22 | Какие существуют пикнонные лады ³⁷⁴ , какие меньше всего [пикнонные] и каким образом у них должны быть организованы пропорции и деление энгармонии Птолемеем. |
| XXIII | Chromatis mollis divisio Ptolomaei. | 23 | Деление мягкой хроматики Птолемеем ³⁷⁵ . |
| XXIV | Chromatis incitati divisio Ptolomaei. | 24 | Деление напряженной хроматики Птолемеем ³⁷⁶ . |
| XXV | Dispositio spissorum generum Ptolomaei cum numeris et proportionibus. | 25 | Распределение пикнонных ладов Птолемеем по числам и пропорциям. |
| XXVI | Diatonici mollis divisio Ptolomaei. | 26 | Деление мягкой диатоники Птолемеем ³⁷⁷ . |
| XXVII | Diatonici incitati Ptolomaei divisio. | 27 | Деление напряженной диатоники Птолемеем ³⁷⁸ . |
| XXVIII | Diatonici toniaei Ptolomaei divisio. | 28 | Деление тоновой диатоники Птолемеем ³⁷⁹ . |
| XXIX | Dispositio divisorum generum cum numeris et proportionibus. | 29 | Распределение делений ладов по числам и пропорциям. |
| XXX | Diatonici aequalis Ptolomaei divisio. | 30 | Деление ровной диатоники Птолемеем ³⁸⁰ . |

Таков тематический силуэт фундаментального труда Бозция, который оказался последним датированным авторским памятником, созданным в античную эпоху.

§ 6

Начало сближения теории с практикой

Один из источников по музыкальному антиковедению, который может быть датирован лишь приблизительно, — трактат некоего Гауденция (Γαυδέντιος), озаглавленный «Введение в гармонику» (Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή). О его создателе не сохранилось никаких сведений, а самый ранний дошед-

³⁷⁴ Совершенно очевидно, что *genera spissa* — латинский вариант *πικνὰ γένη*, и именно поэтому дан перевод «пикнонные лады». Об этом понятии см. гл. 5, сноску 41.

³⁷⁵ У Птолемея — *χρῶμα μαλακόν* (Ptolem. Harm. 1 12, I 16).

³⁷⁶ У Птолемея — *χρῶμα σύντονον* (Ibid.).

³⁷⁷ У Птолемея — *διατονικὸν μαλακόν* (Ibid. I 12, II 1, II 16).

³⁷⁸ У Птолемея — *διατονικὸν σύντονον* (Ibid.).

³⁷⁹ У Птолемея — *διάτονον τονιαῖον* (Ibid. I 12, I 14, II 1).

³⁸⁰ У Птолемея — *διάτονον ὀμαλόν* (Ibid. I 16).

ший до нас текст этого сочинения содержится в той части рукописи Codex Vaticanus gr. 2338, которая палеографически определяется рубежом XII–XIII веков³⁸¹.

Весьма относительную помощь для предположительной хронологической ориентации, касающейся времени создания данного источника, способно оказать высказывание Кассиодора, жившего в VI веке³⁸² (*Cass. Instit.* II 5, 1):

Gaudentius quidam, de musica scribens, Pythgoram dicit huius rei invenisse primordia ex malleorum sonitu et chordarum extensione percussa, quem amicus noster vir dissertissimus Mutianus transtulit in Latinum, ut ingenium eius assumpti operis qualitas indicaret.

Некий Гауденций, пишущий о музыке, говорит, что Пифагор обнаружил ее первопричины по звучанию молотов и бряцающим натянутым струнам. Искуснейший муж, наш друг Муциан перевел [сочинение Гауденция] на латынь так, что качество созданного труда доказало его талант.

На основании этих слов можно допустить, что сочинение Гауденция было известно уже в латинской версии, как минимум, столетием раньше. Ведь его перевод с греческого должен был осуществиться не сразу, а после того как трактат получил распространение, поскольку вряд ли возникла бы потребность заниматься переводом неизвестного и непопулярного опуса. Поэтому с большой долей условности трактат Гауденция можно датировать приблизительно III–V веками³⁸³.

Вместе с тем, столь основательный филолог, как Ингемар Дюринг, еще в 30-х годах XX века в издании «Комментариев» Порфирия к «Гармонике» Клавдия Птолемея указал на фрагменты текста, с его точки зрения, являющиеся заимствованными из сочинения Гауденция. Если такое заимствование может быть подтверждено, то появляется повод для еще более ранней датировки его трактата (поскольку Порфирий — автор III века). Однако сопоставительный анализ отрывков, указанных И. Дюрингом, с сохранившимся текстом Гауденция и другими источниками, не свидетельствует в пользу его мнения.

Например, И. Дюринг указывает на присутствующее у Порфирия определение: «Музыкальный звук — это вариант шума, выражающегося на одной высотности» (Φθόγγος ἐστὶ ψόφος πῶσις κατὰ μίαν τάσιν ἐκφερόμενος — *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 86). Он считает, что оно попало в трактат Порфирия «от Гауденция», хотя в действительности это не совсем так, по-

³⁸¹ *Mathiesen Th. Op. cit.* № 234.

³⁸² Флавий Магнус Аврелий Кассиодор (Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus) — писатель и церковный деятель, жизнь и деятельность которого принято датировать 485/487 — ок. 580 года. Именно эти краткие замечания Кассиодора, способствующие относительной и условной датировке, дали повод включить изучение трактата Гауденция в раздел монографии, в которой рассматриваются датированные авторские сочинения. Во всяком случае, этим опус Гауденция, отличается от всех недатированных музыкально-теоретических памятников Античности, лишенных даже самых приблизительных хронологических ориентиров.

³⁸³ Другие исследователи датируют этот памятник либо II–III веками (*Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London, 1978. P. 121*), или даже таким продолжительным сроком, как от II до V века (*Zaminer F. Musik im archaischen und klassischen Griechenland // Die Musik des Altertums. Hrsg. A. Riethmüller und Fr. Zaminer, unter Mitarbeit von E. Hickmann, L. Manniche, S. A. Rashid, E. Werner. Regensburg, 1989. S. 263*).

сколько данная дефиниция у него несколько иная: «Музыкальный звук — это вариант звучания на одну высотность» (Φθόγγος δὲ ἐστὶ φωνῆς πτώσις ἐπὶ μίαν τάσιν. — *Gaud. Isag.* 2). Представляется, что Гауденций, как автор, более сведущий в области музыки, чем Порфирий, никогда не смог бы использовать при определении музыкального звука слово ὁ ψόφος («шум»). Да и дело не только в таких деталях, пусть и весьма показательных. Ведь подобная характеристика присутствует во многих источниках. У Клеонида можно прочесть почти то же самое: «Итак, музыкальный звук — это вариант мелодического звучания на одну высотность» (Φθόγγος μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆς πτώσις ἐμμελῆς ἐπὶ μίαν τάσιν. — *Cleon. Isag.* 1). А у Вакхия лишь переставлены некоторые слова: «Вариант мелодического звучания на одну высотность» (Φωνῆς ἐμμελοῦς πτώσις ἐπὶ μίαν τάσιν. — *Bacch. Isag.* 4).

То же самое можно сказать и относительно порфирьевского определения интервала как «того, что охватывается двумя звуками» («τὸ περιεχόμενον τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων. — *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 91), которое, по мнению И. Дюринга, также принадлежит Гауденцию. Действительно такая формулировка присутствует в его опусе: «Интервал — это то, что охватывается двумя звуками» (Διάστημα δὲ ἐστὶ τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων περιεχόμενον. — *Gaud. Isag.* 3). Однако почти аналогичный текст можно встретить и в трактате Клеонида: «Интервал — это то, что охватывается двумя различными по высоте и низине звуками» (Διάστημα δὲ περιεχόμενον ὑπὸ δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι. — *Cleon. Isag.* 1).

Таким образом, все эти фрагменты относятся к той категории, которую принято именовать *communes loci*, и они не могут использоваться в качестве руководства для датировки сочинения Гауденция.

В своем опусе Кассиодор еще раз упоминает его имя, но по иному поводу. Здесь речь идет о музыкально-теоретическом сочинении некоего Альбина (его имя называет также Боэций: *Boet. De instit. mus.* I 26) в связи со следующей ситуацией (*Cas. De mus.* 15):

...apud Latinos autem vir magnificus Albinus librum de hac re compendiosa brevitare conscripsit, quem in bibliotheca Romae nos habuisse atque studiose legisse retinemus. qui si forte gentili incursione sublatus est, habetis hic Gaudentium <...> quem si sollicita intentione relegitis, hujus scientiae vobis atria patefacit.

...у латинян же благородный муж Альбин написал сжато по этой теме³⁸⁴ книгу, которую мы помним, что брали в библиотеке в Риме и усердно читали. Если же она, возможно, похищена [во время] нападения язычников, то вы имеете Гауденция <...> [и] если вы вновь перечитаете [его трактат] с вниманием и усердием, то он раскроет перед вами преддверие своей науки.

Не исключено, что под «нападением» язычников Кассиодор имел в виду знаменитый разгром Рима вандалами в июне 455 года. Если верна такая версия, то латинский перевод трактата Гауденция мог быть сделан даже в IV веке и со временем содержащие его рукописи оказались в разных библиотеках. Поэтому ничто не противоречит тому, что греческий текст, возможно, был написан даже столетием раньше, то есть в III веке. Вот фактически все, что можно предполагать относительно времени создания сочинения Гауденция.

³⁸⁴ То есть о музыке.

Во всех рукописях оно озаглавлено «“Введение в гармонику” философа Гауденция» (Γαυδεντίου φιλοσόφου Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή). Был ли он действительно философом в античном понимании? Не является ли это определение лишь характеристикой, возникшей в рукописной традиции? Не имеем ли мы дело с особым «маневром» поклонников данного опуса, чтобы привлечь к нему внимание читателей? Судя по всему, на эти вопросы уже никогда не будет найден ответ.

Что же касается содержания самого трактата, то он, возможно, первый приблизительно датируемый специальный музыкально-теоретический источник, в котором вполне определено в некоторых сферах начинают координироваться взаимоотношения теории с музыкальной практикой. Конечно, такая направленность характерна не для всего текста сочинения, а лишь для нескольких параграфов. Но это весьма важные свидетельства, знаменующие собой стремление к уменьшению разрыва между теорией и музицированием.

Такая черта проявляется уже в самом начале сочинения, в стихотворном эпиграфе:

«Ἀεῖδω ξυνετοῖσι,
θύρας δ' ἐπίθεσθε βιβηλοι».

«Для понимающих пою,
заприте дверь, непосвященные».

Этот стих говорит о том, что сочинение предназначалось не для системы «общего образования», то есть не как часть традиционных *quadrivium* или *trivium*, а тем, кто уже знаком с основами теории и практики музыки, и предполагает заниматься ими далее. Профессиональное кредо автора представлено во вступительном разделе, сразу же вслед за эпиграфом:

Τῶν ἀρμονικῶν λόγων ἀπτόμενος δικαίως ἄν τις προοιμιάσαιτο. εἰσὶ μὲν γὰρ οὗτοι περὶ φθόγγους τε καὶ διαστήματα καὶ συστήματα, τόνους τε καὶ μεταβολὰς καὶ μελοποιίας κατὰ πάντα τὰ γένη τῆς ἀρμονίας, τὸν δὲ ἀκουσόμενον τῶν περὶ ταῦτα λόγων ἀναγκαῖον ἐμπειρία τὴν ἀκοὴν προγεγυμῆσθαι, φθόγγους τε ἀκούειν ἀκριβῶς καὶ διαστήματα ἐπιγινώσκειν, σύμφωνόν τε καὶ διάφωνον, ὅπως τῇ τῶν περὶ τοὺς φθόγγους ἰδιωμάτων αἰσθήσει τὸν λόγον ἀκολούθως ἐπιθεὶς τελείαν τὴν ἐπιστήμην πείρα καὶ λόγῳ νῦν ἠῤῥημένην ἐργάσαιτο. ὅς δὲ οὐδὲ φθόγγου κατακούων οὐδὲ τὴν ἀκοὴν γεγυμνασμένος ἦκει τῶν λόγων ἀκουσόμενος. οὗτος ἀπίτω τὰς θύρας ἐπιθεὶς ταῖς ἀκοαῖς, ἐμφράξει γὰρ τὰ ὄψα καὶ παρὼν τῷ μὴ προγινώσκειν ταῦτα αἰσθήσει, περὶ ὧν οἱ λόγοι. λέγωμεν δὲ ἡμεῖς ἀρξάμενοι τοῖς ἀκριβῶς ἐν τῇ πείρᾳ γεγυμνασμένοις περὶ φωνῆς.

Так по справедливости может начать всякий, приступая к [изучению] установлений гармоник³⁸⁵. Эти [установления] — о музыкальных звуках, интервалах, системах, тональностях, модуляциях и мелодии во всех ладах гармонии³⁸⁶. Необходимо, чтобы, воспринимая положения, относящиеся к этим [категориям], слух был бы подготовлен опытом: чтобы он точно слышал и узнавал интервалы — симфонный и диафонный; чтобы, добавив установление о музыкальных звуках к восприятию [их] особенностей, он попытался теперь усвоить [их] и разумом, преумножив [свое] совершенное знание. Тот же, который не воспринимает музыкальный звук, не тренирует слух, окажется слушателем [только] речей. Пусть он уйдет, заткнув уши, ибо он заткнет себе уши, даже присутствуя [при исполнении музыки], поскольку заранее не познал чувством то, о чем идет речь. Мы же, начиная [свое сочинение],

³⁸⁵ Буквально: «гармонических установлений».

³⁸⁶ То есть в ладах музыки.

говорим о звучании, [обращаясь] к тем, кто основательно упражнялся на практике.

Такое вступление — явный отход от традиций, подтверждающийся полным уважением к познавательным возможностям слуха, которые на протяжении длительного исторического периода античного музыкознания либо полностью игнорировались приверженцами пифагореизма, либо принимались частично.

Вместе с тем, очевидный поворот к практике не означает отхода от плана традиционной гармоник. Наоборот, автор строго следует ему, но по возможности дополняет некоторые разделы отдельными деталями, сближающими теоретические положения с практикой.

Изложив в начальном параграфе повсеместно принятое в Античности деление звуков на музыкальные и немusикальные, он затем повторяет учение Аристоксена о высотности (*Gaud. Isag. 2*):

Φθόγγος δὲ ἐστὶ φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν· τάσις δὲ μονὴ καὶ στάσις τῆς φωνῆς. ὅταν οὖν ἡ φωνὴ κατὰ μίαν τάσιν ἐστάνται δόξῃ, τότε φαμὲν φθόγγον εἶναι τὴν φωνὴν οἷον εἰς μέλος τάττεσθαι.

Музыкальный звук — это вариант звучания на одну высотность. Высотность же это неподвижность и остановка звучания. Когда представляется, что звучание установилось на одной высотности, тогда мы говорим, что звучание является музыкальным, так как к музыке³⁸⁷ относится [именно] оно.

Затем, впервые в дошедших до нас специальных источниках, после определения сути музыкального звука рассматриваются три его аспекта: «[Каждому] музыкальному звуку соответствуют тембр³⁸⁸, регистр [и] длительность» (συμβέβηκε δὲ τῷ φθόγγῳ χροιά³⁸⁹ τόπος χρόνος. — *Ibid.*). Если понятие тембра звука в сохранившихся памятниках вообще никогда не обсуждалось³⁹⁰, то регистр иногда подразумевался как само собой разумеющееся, однако никто прежде не пытался дать ему теоретическое объяснение. Что же касается длительности, то речь о ней велась обособленно от звука, в рамках ритмики и без связи с музыкальным материалом. Проявляющееся же в сочинении Гауденция новое направление, которое сближает процесс познания обеих сторон музыкального языка, звуковысотного и ритмического, — еще одна черта, указывающая на поворот теории к практике.

Обсуждение особенностей трех указанных характеристик музыкального звука в рассматриваемом памятнике дано не в той последовательности, в которой они перечислены в выше процитированном предложении. Но при описании почти каждого из них проявляются трудности, возникавшие перед музыкально-теоретической мыслью при стремлении дать объяснение этих категорий.

³⁸⁷ Буквально: «к мелосу».

³⁸⁸ Дословно: «окраска».

³⁸⁹ По свидетельству филологов, ἡ χροιά является аттическо-ионическим вариантом ἡ χροά (*Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. Под редакцией проф. С. И. Соболевского. М., 1958. С. 1786*).

³⁹⁰ Всегда речь шла об «окраске» (ἡ χροά) ладов с различной интервальной конструкцией.

Наиболее «непогрешимым» представляется определение длительности (Ibid.):

Χρόνος μὲν οὖν, καθὸ μακροτέρους ἐν πλείονι χρόνῳ καὶ βραχυτέρους ἐν ἐλάττω φηεγγόμεθα, ἵνα δὴ καὶ ὁ ῥυθμὸς φαίνεται χώραν ἔχων. κατὰ γὰρ τὸν χρόνον τῶν φθόγγων δεῖ τὰ μέλη ρυθμίζεσθαι.

Длительность — то, в течение чего мы издаем звук: более продолжительный при большей длительности и более краткий при меньшей, где и обнаруживается ритм, имеющий место [в музыке], ибо необходимо, чтобы мелодии ритмически организовывались³⁹¹ по длительности музыкальных звуков.

Как мы видим, у Гауденция ритмика уже не является «вотчиной» текста, а ритмические единицы не квалифицируются как аксессуарные стихотворной стопы или слога, как это было прежде³⁹². В данном фрагменте понятие длительности полностью переведено в звуковую плоскость, и это нужно оценивать как важное эволюционное событие.

Однако совершенно очевидно, что такой, безусловно знаменательный в истории античного музыкознания акт — лишь первый шаг к познанию музыкального времени. Поэтому автор фактически смог лишь констатировать, что ритм — феномен, «имеющий место» (χώραν ἔχων) в музыке.

Не меньшие трудности возникали при объяснении регистра. Прежде всего, нужно отметить, что в этом случае один термин ὁ τόπος использовался в трех значениях (в предлагаемом переводе они выделены курсивом. — Ibid.):

Τόπος δὲ ἐστὶ φθόγγου, καθὸ τοὺς μὲν βαρυτέρους, τοὺς δὲ ὀξύτερος προίεμεθα. τοὺς μὲν γὰρ ἐν ταῦτῳ φαινομένους τόπῳ φάμεν ὁμοφώνους, τοὺς δὲ ὀξύτερος ἢ βαρυτέρους ἐν διαφόροις τόποις εἶναι λέγομεν.

Дианазон же музыкального звука — [пространство], в рамках которого³⁹³ одни [звуки] мы издаем более низкими, другие — более высокими. Мы утверждаем, что в одном и том же *месте* [звукового пространства] обнаруживаются однозвучия, а более высокие или более низкие [из них] существуют в различных *регистрах*.

Действительно, содержание процитированного фрагмента говорит о том, что термин ὁ τόπος выступает здесь как трехсемантический «хамелеон». В самом начале отрывка — это «диапазон», так как речь идет о звуковом пространстве в целом. Затем ὁ τόπος используется для фиксации явления, которое в новоевропейском музыкознании называется «унисоном» (лат. unisonus), тогда как в древней грекоязычной теории музыки оно именовалось ὁ ὁμόφωνος («однозвучие»). Наконец, третье значение этого термина — «регистр», поскольку в заключении приведенного текста говорится о звуках, присутствующих в разных οἱ τόποι. Так явно проявляется терминологический дефицит, с которым предстояло постоянно справляться.

Конечно, в определении Гауденция присутствуют явные дефекты. Одним из примеров этого является характеристика диапазона только как звукового пространства для «однозвучия», а иначе — унисонного звучания, хотя общеизвестно, что в каждом диапазоне достаточно широкий выбор звуков различной высоты.

³⁹¹ Дословно: «ритмизировались».

³⁹² См. гл. IV, § 1 «б».

³⁹³ Буквально: «согласно чему».

Но самая большая трудность была связана с описанием тембра. Дело в том, что в античной теории музыки, как уже указывалось³⁹⁴, термин ἡ χροῖα или ἡ χροιά («окраска») использовался для обозначения акустических разновидностей ладов. Он также оказался нужным для регистрации «окраски звука», то есть его тембра. Однако одновременно с этим нужно было объяснить, что звуки разного тембра могут иметь одинаковую высоту и совместно звучать при исполнении одного и того же мелоса. Все преграды, стоявшие на пути античных теоретиков в этом вопросе, явно проявляются в следующем фрагменте трактата Гауденция (Ibid.):

Χροῖα δέ ἐστι, καθ' ἣν διαφέροιν ἄν ἀλλήλων οἱ κατὰ τὸν αὐτὸν τόπον ἢ χρόνον φαινόμενοι, οἷον ἡ τοῦ λεγομένου μέλους φύσις ἐν φωνῇ καὶ τὰ ὅμοια.

Окраска же — то, согласно чему отличаются между собой [звуки], оказывающиеся в одном и том же месте [звукового пространства] или [равные по] длительности, словно в звучании [проявляется] природа и одинаковость³⁹⁵ указанного мелоса.

Здесь упоминание «отличающихся» звуков, находящихся в «одном и том же месте» звукового пространства, — фиксация разнотембровых проявлений при одной и той же высоте, а «одинаковость» звучания мелоса — попытка рассказать, что одна и та же мелодия может воплощаться исполнением в различных тембрах — разными голосами и инструментами.

Таким образом, несмотря на все трудности и «изъяны» при определении указанных категорий, текст Гауденция свидетельствует о стремлении расширить аспекты исследования музыкального звука по сравнению со старой античной традицией.

Следующий по плану гармонике раздел посвящался интервалу, и Гауденций, отводя ему третий параграф сочинения, не нарушает издавна установленного порядка. Правда, здесь невозможно обнаружить никаких новшеств, но основательность изложения материала очевидна. Это проявляется в методе описания самого понятия «интервал» (Ibid. 3):

Διάστημα δέ ἐστι τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων περιεχόμενον. καὶ δῆλον ὡς χρὴ διαφέρειν ἀλλήλων τοὺς φθόγγους τῇ τάσει· εἰ γὰρ τὴν αὐτὴν ἔχοιεν τάσιν, οὐδὲ διάστημα ὅλως ἔσται τῆς φωνῆς ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ φαινομένης τόπου. ἢ τοίνυν διαφορὰ τοῦ ὀξυτέρου παρὰ τὸν βαρύτερον φθόγγον καὶ τοῦ βαρυτέρου παρὰ τὸν ὀξύτερον λέγοιτ' ἄν διάστημα.

Интервал — это то, что охватывается двумя звуками. Очевидно, необходимо, чтобы звуки отличались между собой высотностью. Ибо если имеется одна и та же высотность, то при звучании, проявляющемся в одном и том же месте [звукового пространства], вообще не будет никакого интервала. Стало быть, интервалом будет называться отличие более высокого звука от более низкого и более низкого от более высокого.

Далее, во избежание недоразумений, Гауденций представляет два значения термина «тон» — как интервальную величину и как термин, указывающий «тональность» (Ibid.):

Καὶ τόνος μὲν διαστήματος μέγεθος καὶ συστημάτων δὲ διαφορὰ ὁμώνυμος γὰρ

«Тон» — величина интервала, а также же отличие систем, ибо [оба имеют]

³⁹⁴ См. гл. IV, § 1 «а».

³⁹⁵ При переводе не удалось сохранить pluralis τὰ ὅμοια, но очевидно, что это никак не влияет на передачу авторской мысли.

ὁ τόνος, ἀλλ' ὅταν ὡς διάστημα λέγηται, καὶ εἰς ἡμιτόνια καὶ εἰς διέσεις τέμνεται καὶ συντίθησιν αὐθις τὰ ἑαυτοῦ μείζω διαστήματα οἷον τριημιτονιαῖα καὶ δίτονα καὶ ὅμοια· ὅταν δὲ ὡς συστημάτων διαφορὰ ὀνομασθῆ τὴν πόσιν τάσιν σημαίνει τοῦ παντὸς συστήματος.

одно и то же название — «тон». Но когда [«тон»] упоминается как интервал, то он делится на полутоны и диесисы, а затем они составляют друг с другом большие интервалы: как трехполутоный, дитон³⁹⁶ и подобные. Когда же [«тон»] упоминается как разница систем, то он обозначает некую высотность всей системы.

Несколько следующих параграфов трактата Гауденция отведены для описания музыкальной системы и ее разновидностей. Здесь также отсутствуют какие-либо новшества.

Однако, когда автор переходит к изложению материала о ладах, он сообщает важное сведение о современной ему музыкальной практике, и это также весьма знаменательно. Обсуждая особенности диатонического лада, он пишет: «Из трех ладов только этот обычно исполняется ныне. Применение двух других рискует прекратиться» (τοῦτο γὰρ μόνον τῶν τριῶν γενῶν ἐλίπαν ἐστὶ τὸ νυνὶ μελωδοῦμενον. τῶν δὲ λοιπῶν δυοῖν ἢ χρήσις ἐκλελοιπέναι κινδυνεύει. — Ibid. 6). Безусловно, такая информация не должна остаться без внимания, поскольку не исключено, что перед нами свидетельство начавшегося на закате Античности процесса ладовой трансформации, которая в конечном счете привела к новым ладовым формам эпохи Средневековья. Как известно, в византийский период энгармонический лад вообще не использовался, а данные о хроматическом весьма расплывчаты и не основываются на конкретных документах.

Во всяком случае, и в этом сообщении Гауденция также следует видеть явные симптомы сближения музыкознания с художественной практикой.

Однако отмеченное «новаторство» этого автора не означает, что в его трактате полностью исключены все следы музыковедческой «стагнации», проявлявшейся в античной науке о музыке. Наиболее ярко они заявляют о себе там, где речь заходит о функциональных аспектах музыкальных звуков.

В дошедших до нас памятниках вопрос о «значении» (ἡ δύναμις — «динами́с») каждого звука в музыкальной системе поднял Аристоксен (*Aristox. Elem. harm. P. 99*³⁹⁷). Эта выдающаяся для своего времени концепция фактически осталась либо незамеченной, либо не понятой. Частичное исключение занимает «теория тесиса и динамиса», сохранившаяся в «Гармонике» Птолемея³⁹⁸. Во всех же остальных источниках она либо не упоминается, либо трактуется неверно. Свидетельством этого могут служить и фрагменты трактата Гауденция.

Так, подразумеваемая систему трех соединенных тетрахордов, он пишет: «Динамисы звуков устанавливаются числом одиннадцать» (συνάγονται φθόγγων δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν ἕνδεκα. — *Gaud. Isag. 7*). Следовательно, под «динамисом» звука здесь подразумевается не ступень тетрахордно-ладовой организации, с присущими ей особенностями (определенной направленностью «тяготения» и конкретной смысловой функцией), а лишь участие в звукоряде трех соединенных тетрахордов. Это полное искажение концепции Аристоксена.

³⁹⁶ То есть интервал, состоящий из двух тонов.

³⁹⁷ Этот фрагмент приведен в гл. IV, § 1 «а».

³⁹⁸ См. гл. IV, § 3 «е».

То же самое наблюдается и в другом фрагменте текста данного параграфа, в котором можно увидеть прежнюю ошибочную тенденцию (Ibid. аристоксеновский термин ἡ δύναμις здесь представлен как «значение»):

Ὅμοῦ τοίνυν ἐξ ἀμφοτέρων τῶν συστημάτων φθόγγων συνήχθησαν δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν ζ' καὶ κ' ἐξ ὧν αἱ ὀκτὼ δυνάμεις αἱ μέχρι τῆς μέσης ἐν ἀμφοτέροις εἰσὶ κοιναί. λοιπαὶ ἄρα αἱ πᾶσαι δυνάμεις τῶν φθόγγων εἰσὶν ὀκτωκαίδεκα τὸν ἀριθμὸν, ἐν οἷς πάντα καὶ ᾄδεται καὶ αὐλεῖται καὶ κιθαρίζεται καὶ τὸ σύμπαν εἰπεῖν μελωδεῖται.

Итак, вместе в обеих системах установлены значения звуков числом 26, среди которых 8 значений, вплоть до мезы, общие в обеих [системах]. Остальные же [организации], в которых все поется, авлируется, кифаритсы и вообще музицируется, [содержат] 18 значений звуков.

Восемь общих значений — не что иное, как два октавных звукоряда, образующих античную музыкальную систему и содержащих по восемь звуков в каждом. Следовательно, функции конкретного звука в сознании автора выражаются не в тетраходной организации, а в октавной. А цифра 18 — это сумма всех звуков системы, состоящей из пяти тетраходов и выраженных одной ладовой формой. Что же касается числа 26, то это, скорее всего, добавленные к 18 звукам диатонической формы системы еще 8 вариантов «подвижных» ступеней в хроматическом ладе: четыре для *пургипаты* и *лиханоса* двух нижних тетраходов, и еще четыре для *триты* и *паранэты* двух верхних тетраходов³⁹⁹. Но все это не имеет никакого отношения к функциональной концепции Аристоксена.

При анализе следующего параграфа трактата Гауденция не только вновь заметны связи теории с музыкальной практикой, но и появление некоторых теоретических «нововведений». Обе тенденции особенно заметны при классификации звуков на *симфонные* и *диафонные*. Здесь продолжается направление, обнаруженное уже у Теона Смирнского и Клавдия Птолемея, но, как и у них, со своими индивидуальными «оттенками» (Ibid. 8):

Τῶν δὲ ἐμμελῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσὶν ὁμόφωνοι, οἱ δὲ σύμφωνοι, <οἱ δὲ διάφωνοι>⁴⁰⁰, οἱ δὲ παράφωνοι.

Среди музыкальных звуков одни гомофонные, другие — симфонные, третьи — диафонные, четвертые — парафонные.

Как мы видим, в отличие от текста Птолемея, в котором звуки октавы квалифицируются как «гомофонии» (ὁμόφωνοι — «однозвучия») ⁴⁰¹, у Гауденция ничего подобного нет, и однозвучиями считаются звуки, обладающие одной и той же высотностью⁴⁰². Что же касается остальных катего-

³⁹⁹ Аналогичные варианты энгармонии не должны были учитываться Гауденцием. Такой вывод следует не только из его собственного сообщения об уходе этого ладообразования из музыкальной практики (см. вышеприведенный отрывок — *Gaud. Isag.* 6), но и потому что в буквенной нотации (часть системы которой Гауденций приводит в заключительном параграфе своего сочинения) не предусмотрена особая нотография для звуков энгармонического лада, а только для диатонического и хроматического.

⁴⁰⁰ Вставка Марка Мейбома: *C. Gaudentii, philosophi Harmonica introductio. Marco Meibomio interprete // Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. T. I. Amstelodami 1652. P. 11 et notae P. 35a.*

⁴⁰¹ См. гл. IV, § 3 «в».

⁴⁰² Позиция Гауденция является еще одним подтверждением, что в соответствующем разделе текста Птолемея, как уже указывалось (см. гл. IV, § 3 «в»), не все в порядке.

рий, то лучше всего предоставить самому автору возможность высказаться (Ibid.):

Σύμφωνοι δέ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν οἶονοι κρᾶσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγων καὶ ὡσπερ ἐνότης παρεμφαίνηται· τότε γὰρ συμφώνους εἶνά φημεν αὐτούς.

Διάφωνοι δέ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων οὐδέν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ ἢ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν μηδεμίαν κρᾶσιν πρὸς ἀλλήλους ἐμφαίνωσιν ἅμα προφερόμενοι.

Παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι ὡσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃν καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσῃν.

Нельзя не обратить внимания, что в случае с симфонией и диафонией постоянно упоминается о «совместных бряцаниях» (ἅμα κρουομένων) двух звуков. Заметим также, что при описании парафонных интервалов ничего подобного нет. Это еще раз подтверждает высказанное выше предположение, что изменения в представлении «интервальной концепции» были связаны с отходом музыкальной практики от исключительно одногласного музицирования.

⁴⁰³ «Диатон» (διάτονος — «диатонический») — одно из определений III ступени (чаще всего — при описании нотации) любого диатонического тетра хорда музыкальной системы, хотя общепринятые ее названия — «лиханос» для низких тетра хордов или «паранэта» для высоких. Когда III ступень отстояла на полтора тона вверх от нижнего устоя и на тон вниз от верхнего ($e - f - g - a$), то такой высотный уровень звука определялся как «диатон» (то есть «диатонический»). Очевидно, в сознании многих он рассматривался как главный признак диатонического лада, поскольку хроматический вариант той же самой ступени ($e - f - ges - a$) квалифицировался как χρωματική («хроматический»), но с добавлением «исходного» названия ступени: например, λιχανὸς μέσων χρωματική («хроматический лиханос [тетра хорда] средних») или παρανήτη διεξευγμένων χρωματική («хроматическая паранэта [тетра хорда] отделенных»). Но поскольку в источниках διάτονος дается без названия соответствующей ступени, то это прилагательное в переводе представлено как существительное («диатон»).

Симфонные [звуки] — те, которые, совместно бряцаемые или авлируемые, всегда [порождают] звучание более низкого [звука] по отношению к высокому и то же самое — более высокого по отношению к низкому, или когда при исполнении двух звуков [отмечается] как бы [их] слияние и вы является словно единство. Тогда мы говорим, что эти [звуки] симфонные.

Диафонные — те [звуки], которые, совместно бряцаемые или авлируемые, никоим образом не проявляют того же самого звучания более низкого [звука] относительно более высокого либо более высокого относительно более низкого, или когда оба исполняемые [звука] не проявляют никакого слияния друг с другом.

Парафонные же [звуки] — срединные между симфонным и диафонным [вариантами], но при бряцании проявляющие [себя] симфонными, как, например, обнаруживается [в интервале] из трех тонов — от паргипаты [тетра хорда] средних до парамесы, а также [в интервале] из двух тонов — [как] от диатона⁴⁰³ [тетра хорда] средних до парамесы.

После изложения остальных разделов гармонике Гауденций в заключительных параграфах своего трактата дает самый ценный для потомков материал, посвященный буквенной нотации. Он представляет ее в трех разновидностях:

| | |
|--|---|
| Ἐπολυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος. | Ноты гиполидийской тональности в диатоническом ладе. |
| Ἐπερλυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος. | Ноты гиперлидийской тональности в диатоническом ладе. |
| Αἰολίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος. | Ноты эолийской тональности в диатоническом ладе. |

Для понимания воззрений современников на причины введения в музыкальную практику нотации определенный интерес представляют следующие соображения Гауденция (Ibid. 20):

| | |
|---|---|
| Ἦ τῶν μουσικῶν σημείων ἔκθεσις γέγονε μὲν ἐπὶ σημειώσει τῶν φθόγγων, ὅπως μὴ τὰ ὀνόματα καθ' ἕκαστον γράφοιτο, καὶ ἐνὶ δὲ σημείῳ δύναιτό τις ἐπιγινώσκειν καὶ ἀποσημειοῦσθαι φθόγγον. | Использование ⁴⁰⁴ музыкальных нот было введено для обозначения звуков, чтобы не записывалось название каждого и чтобы любой мог по одному знаку узнать и обнаружить [конкретный] звук. |
|---|---|

Не исключено, что за таким объяснением скрывается одна из особенностей ранних исторических этапов развития нотации. Согласно ему, первые попытки письменной фиксации музыкального материала осуществлялись при помощи полного названия всех звуков системы и, возможно, даже с указанием соответствующего тетра хорда. Постепенно громоздкость этой операции сокращалась не только до аббревиатур названий звуков, но и с течением времени каждому звуку музыкальной системы «приписывался» особый знак — буква греческого алфавита или ее варианты.

Что же касается собственно теории нотации, то она затрагивается Гауденцием весьма кратко. Он фокусирует внимание лишь на одном аспекте нотной системы, когда различными символами обозначаются неодинаковые высотные уровни «подвижных» ступеней в каждом ладу (Ibid):

| | |
|---|--|
| ἐπεὶ δὲ οἱ φθόγγοι διαφόρῳ τάσει κινουῦνται καὶ οὐκ ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ τόπου πάντως μένουσιν, οὐχ ἑνὸς δήπουθεν σημείου καθ' ἕκαστον τῶν φθόγγων, ἀλλὰ διαφόρων ἐδέξασεν, ὥστε καὶ τὴν διάφορον τάσιν αὐτοῦ σημαίνειν. | Так как звуки отличаются различной высотностью и вообще не остаются неподвижными на одном месте, то само собой разумеется, что для каждого звука необходима не одна нота, а различные. Поэтому и нотируется различная его ⁴⁰⁵ высотность. |
| Οὐχ ἑνὸς δὴ οὖν σημείου καθ' ἕκαστον τῶν φθόγγων ἐδέξασεν, ἀλλὰ πλειόνων καὶ τοσοῦτων, ὅσοις περ ἡμιτονίοις παραυξάνεσθαι τῶν φθόγγων ἕκαστος δύναται. τὸ μὲν οὖν ὅσοις παραυξάνεσθαι δύναται | Итак, одной ноты для каждого из звуков было недостаточно, а необходимо много и именно столько, насколько полутонов может повышаться ⁴⁰⁶ [и понижаться] ⁴⁰⁷ каждый из звуков. |

⁴⁰⁴ Буквально: «демонстрация», «показ».

⁴⁰⁵ То есть звука.

⁴⁰⁶ Дословно: «увеличиваться».

⁴⁰⁷ Естественное добавление, подразумевающееся, но не оговоренное в тексте.

τῶν φθόγγων ἕκαστος ἡμιτονίους, οὐ
ῥάδιον ἀφορίσαι. πρὸς γὰρ τὰς κατασ-
κευὰς τῶν ὀργάνων καὶ τὴν δύναμιν τῆς
ἀνθρωπίνης φωνῆς τὰ τοιαῦτα ὀρίζεται.

На сколько же полутонов может по-
вышаться [и понижаться] каждый
из звуков, определить нелегко. Это
регулируется конструкцией инстру-
ментов и возможностью человеческо-
го голоса.

Безусловно, последнее предложение не соответствует действительности, поскольку ладовые особенности никак не связаны с «конструкцией инструментов и возможностью человеческого голоса», а зависят от нормативов музыкального мышления. Однако в начальной части того же предложения присутствует информация, мимо которой не должен пройти историк музыки. По словам Гауденция, высотные изменения каждого звука ограничиваются лишь полутоновыми перемещениями, а это означает, что речь уже не идет о четвертитоновых интервалах, постоянно упоминавшихся античной теорией музыки при описании энгармонического лада. Таким образом, это сообщение подтверждает ранее сказанное Гауденцием о том, что использование хроматического и диатонического ладов «рискует прекратиться» (ἐκλελοιπέναι κινδυνεύει. — Ibid. 6, см. выше).

Итак, его трактат показывает, что античное теоретическое музыковедение сделало явный шаг к сближению теории с музыкальной практикой. Наиболее ярко и убедительно это проявилось во внедрении в науку о музыке такого важного фактора практического музицирования, как нотация, ставшая обязательной теоретической категорией, требующей научного обоснования.

Этим циклом музыкально-теоретических памятников, в который входят работы Аристоксена, Теона Смирнского, Никомаха, Птолемея, Марциана Капеллы, Боэция и, очевидно, Гауденция, завершается список специальных источников, которые наука может датировать. Более того, в подлинности их авторства нет сомнений, исключая, конечно, поздние внедрения в их тексты, над выявлением и анализом которых музыкальному антиковедению предстоит еще много и активно работать.

Однако история сохранила достаточно многочисленный комплекс письменных материалов, о времени создания которых можно строить лишь различные предположения. Кроме того, имена их авторов, указанные в сохранившихся рукописях, вызывают явное недоверие, поскольку содержание этих текстов зачастую «не согласуется» с сформировавшимися представлениями об этих писателях. Вместе с тем, совершенно очевидно, что эти опусы созданы либо во времена Античности, либо в Византии и, возможно, включают сведения, заимствованные из утраченных трактатов. С этой точки зрения они, безусловно, являются ценными источниками, мимо которых невозможно пройти. Но сообщаемая ими информация может оказаться полезной только в том случае, если ее достоверность будет проверена путем тщательного анализа, при сопоставлении с самыми различными данными, полученными из авторитетных источников. Именно таким материалам и посвящена следующая глава «Введения в музыкальное антиковедение».

ГЛАВА V НЕДАТИРОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ НЕОПОЗНАННЫХ АВТОРОВ

§ 1

Вокруг Евклида

Краткий обзор источников, которым посвящена настоящая глава, целесообразно начать с двух музыкально-теоретических сочинений, в большинстве рукописей приписывающихся Евклиду (Εὐκλείδης), знаменитому математику рубежа IV–III веков до н. э. (ученые зачастую расходятся в определении точных дат его жизни)¹. Например, в манускрипте XVI столетия Codex Monacensis gr. 104, продолжающем «семейство» более ранних аналогичных образцов, на л. 157[158]–168[169] изложены два трактата, предваряющиеся следующими рубриками: «Введение в гармонику» Евклида» (Εὐκλείδου εἰσαγωγή ἁρμονική) и «Деление канона» Евклида» (Εὐκλείδου κατατομή κανόνος)². Таких письменных памятников с подобными заглавиями сохранилось достаточно много (см., например, кодексы того же исторического периода Codex Parisinus gr. 2456, fol. 197[196v.]–210[209]; Codex Parisinus gr. 2457, fol. 321–339 и другие)³.

Однако в других рукописях оба эти трактата представлены иначе. Так, в манускрипте XV века Codex Contabrigensis Universitatis gr. 1464 на л. 1 выписано такое заглавие: «Введение в гармонику» Клеонида» (Κλεονείδου εἰσαγωγή ἁρμονική). А с л. 8 без какого-либо названия и указания авторства начинается текст «Деления канона»: Εἰ ἡσυχία εἶη καὶ ἀκίνησία, σιωπὴ ἂν εἶη («Если бы существовали покой и неподвижность, то было бы безмолвие»)⁴. Аналогичная ситуация и в других рукописях XV–XVI веков: см., например, Codex Londinensis Musei Britannici add. 27863, fol. 108 и Codex Bononiensis gr. 2432⁵ и др. Согласно традиции, если после изложения сочинения определенного автора дается другое, без упоминания его создателя, то ad silentium подразумевается — Τοῦ αὐτοῦ («того же [автора]»). Но сведения об этом Клеониде отсутствуют во

¹ В одной из своих предыдущих публикаций я уже обсуждал некоторые проблемы недатированных и анонимных источников (см.: *Герцман Е. В.* Тайны истории древней музыки. С. 48–163). В связи с этим в настоящем издании указаны лишь самые основные аспекты данной проблемы или внимание сосредоточено на тех из них, которые прежде не рассматривались.

² См. *Mathiesen Th.* Op. cit. № 17.

³ Ibid. № 85, 86.

⁴ Ibid. № 121.

⁵ Ibid. № 131, 128.

всем своде античных источников. Это ставит перед исследователями практически неразрешимую задачу, поскольку нет возможности хотя бы приблизительно установить время создания «Введения в гармонику», а оно намного важнее, чем даже определение личности автора. Ведь информация об эпохе появления того или иного опуса и содержащихся в нем идей отражает один из этапов эволюции музыкознания, а это — путь к верной оценке его истории.

Еще больше усложняет понимание общей картины манускрипт XIV века Codex Matritensis gr. 4678, где на л. 142[143] начинается изложение «Деления канона» Евклида. Но несколько ранее, на л. 137[138], после указания в качестве автора некоего Зосима (Ζώσιμος), следует весь текст «Введения в гармонику», то есть того трактата, который в других источниках приписывается то Евклиду, то Клеониду⁶.

Об этом Зосиме античная историография также хранит полное молчание, кроме одной рукописи, датирующей палеографами XII веком: Codex Venetus Marcianus graecus app. Cl. VI/3 (coll. 1347). Здесь оба рассматриваемых трактата объявляются евклидовскими, но после изложения последнего предложения «Деления канона», на л. 17, присутствует такое сообщение: «Деление канона Евклида успешно исправил в Константинополе Зосим» (Εὐκλείδου κανόνος κατατομή Ζώσιμος διώρθου ἐν Κωνσταντινουπόλει εὐτυχῶς)⁷. Причем та же самая ремарка присутствует и в рукописи XV века Codex Venetus Marcianus gr. 322 (coll. 711), fol. 103[104v.].⁸ Совершенно очевидно, что подобная информация не облегчает поиск истины, а наоборот — затрудняет. Что исправил в тексте Евклида Зосим? Что в дошедших до нас рукописях сочинения принадлежит Евклиду, а что — Зосиму?

Не является ли этот Зосим «святейшим Зосимом» (ὁ ἱερώτατος Ζώσιμος), который предположительно мог иметь отношение к созданию одного странного и пока остающегося загадочным опуса из рукописи XI века Codex Venetus Marcianus 299 (хотя исследователи склонны относить сам текст этого сочинения либо к VII–VIII, либо к VIII–IX векам⁹). Вот один из отрывков этого непонятного текста¹⁰:

Καὶ τὸ αὐλούμενον ἅπαν ἢ κιθαρίζομενον ἐστὶν ἢ ἀπὸ τῶν τεσσάρων συγκείμενον στοχῶν, ἢ ἀπὸ τῶν τριῶν, ἢ ἀπὸ τῶν δύο μόνων, ἢ ἐξ ἑνός. Καὶ ὅταν ἐκ τῶν τριῶν ὑπάρχη συγκείμενον, ἐξ ἀνάγκης ἐστὶν ἢ ἀπὸ ἑνός, καὶ δύο, καὶ τριῶν, ἢ ἀπὸ δύο καὶ τεσσάρων καὶ ἑνός: ἢ ἀπὸ τεσσάρων καὶ ἑνός, καὶ δύο. Καὶ ὁπόταν ἢ ἀπὸ δύο συγκείμενον τὸ μέλος πάντως, ἢ ἀπὸ ἑνός καὶ δύο ἐστὶν, ἢ ἀπὸ δύο καὶ τριῶν, ἢ ἀπὸ

Все, играемое на авлосе или кифаре, состоит из четырех элементов или из трех, или из двух, или из одного. Когда оно оказывается организованным из трех [элементов], то обязательно из 1-го, 2-го, 3-го, или из 2-го, 4-го, 1-го, либо из 4-го, 1-го, 2-го. И если весь мелос составлен из двух [элементов], то либо из 1-го и 2-го, либо из 2-го и 3-го, либо из 3-го и 4-го, либо из 4-го

⁶ Ibid. № 59.

⁷ Ibid. № 270.

⁸ Ibid. № 264.

⁹ *Berthelot M., Ruelle Ch.-Em.* Collection des anciens des alchimistes grecs. Vol. I. Paris, 1887. P. 433–438. На протяжении всего текста здесь используется термин ὁ στόχος («цель», «предположение», «догадка») вместо ожидаемого и, как представляется, соответствующего содержанию фрагмента — τὸ στοιχεῖον («элемент», «основа»). Хотя по мнению филологов, ὁ στόχος мог обозначать «опору», «основание» (LS. P. 1650), что по семантике сближает его с τὸ στοιχεῖον. Поэтому в предлагаемом переводе этот термин переводится как «элемент».

¹⁰ Ibid.

γ' καὶ δ', ἢ ἀπὸ τεσσάρων καὶ ἑνός, ἢ ἀπὸ ἑνός καὶ γ' ἢ ἀπὸ δύο καὶ τεσσάρων, ἢ ἀπὸ ἑνός καὶ δύο. Καὶ ὅταν δὲ ἀπὸ μόνου συντεθῆ στοχοῦ ἑνός, ὁμολογούμενον ἢ ἀπὸ ἑνός ἐστὶν ἢ ἀπὸ δύο ἢ ἀπὸ τριῶν ἢ ἀπὸ τεσσάρων καὶ ἄλλως εἶναι ἀδύνατον

и 1-го, либо из 1-го и 3-го, либо из 2-го и 4-го, либо из 1-го и 2-го. И если он составлен только из одного элемента, то естественно, либо из 1-го, либо из 2-го, либо из 3-го, либо из 4-го, а иначе невозможно...

Единственно допустимым в настоящее время толкованием этой блуждающей среди четырех элементов «галлюцинации» является ее сопоставление с нормами тетраордного мышления. При их функционировании, действительно, основа звукового комплекса математически (а не музыкально) ограничивается четырьмя звуковыми элементами. Иногда такая связь может проявляться и в действии знаменитой пифагорейской «тетрады»¹¹ (ἡ τετράς — «четверка», «четверица»), воплощающейся в пропорциях, члены которой не переходят границу четверки:

4 : 1 — двойная октава, 4 : 2 — октава, 4 : 3 — кварта, 3 : 2 — квинта, 2 : 1 — вновь октава¹². Вместе с тем, не исключено, что высказанная в процитированном фрагменте «идея» представляет собой неудачную попытку теоретически систематизировать формы мелодического поступенного движения.

Но все это не имеет никакого отношения к проблеме авторства двух выше указанных трактатов. Очевидно, истина в этом вопросе уже никогда не сможет быть установлена, поэтому единственное, что остается сделать в данной ситуации:

а) сопоставить сведения об этих двух сочинениях, сохранившихся в других источниках;

б) сравнить основные положения и особенности изложения материала в каждом из опусов.

При помощи первого из указанных методов можно попытаться хотя бы приблизительно установить историческое время появления трактата в научном обиходе, и полученные данные соотнести с имеющимися сведениями о предполагаемой эпохе. Не исключено также, что имя упомянутого в рукописи автора поможет напасть на верный след. В данном случае это, к сожалению, только имя Евклида, поскольку все остальные остаются неизвестными. Второй предлагаемый способ дает основание определить, насколько едины или противоречивы воззрения, содержащиеся в каждом из трактатов. Если они антогенистичны, то вряд ли можно поверить, что их написал один человек. Вместе с тем, в античной литературе (а в том числе и музыковедческой) нередко присутствуют примеры, указывающие на различные взгляды одного и того же автора в разных сочинениях¹³. Но, несмотря на это, подобный анализ весьма полезен для решения хотя бы части задачи

¹¹ Она нередко представлена в источниках как «тетрактис» (ἡ τετρακτίς), см. гл. IV, § 1 «Г».

¹² Вообще исследователям необходимо заняться содержанием этого источника, поскольку осмысление того, что сейчас остается непонятым, может привести к открытию неизвестного. К сожалению, со времени публикации этого памятника в XIX веке (см. сноску 9 данной главы), он практически не привлекал внимания музыковедов, поскольку «отталкивала» его загадочность, а любой анализ требовал результатов, которых никто не мог представить.

¹³ На один такой факт уже указывалось в связи с литературным наследием Боэция (см. гл. IV, § 5), в котором «языческий» трактат «О музыкальном установлении», а также комментарии к работам Аристотеля и Цицерона, присутствуют рядом с циклом христианско-богословских опусов того же Боэция.

по осмыслению конкретного источника. Кроме того, в обоих сочинениях могут быть кратко затронуты какие-то незначительные и побочные «смысловые штрихи», способствующие познанию проблем, связанных с этими памятниками.

Следовательно, прежде всего необходимо выяснить период появления «Деления канона» и «Введения в гармонику» в научной жизни Античности. Эти поиски естественно начать с анализа имеющихся в распоряжении науки данных, касающихся «Деления канона», приписывающегося Евклиду. Однако сведения об этом сочинении совершенно отсутствуют в специальных источниках по музыке на протяжении длительного исторического времени. И самое удивительное заключается в том, что даже пять столетий спустя после Евклида, вплоть до II века включительно, в источниках, посвященных описанию работы с «канонам» и «монохордом» (одно из названий однострунного канона), невозможно обнаружить имя Евклида и название приписывающегося ему трактата. А ведь речь идет действительно о знаменитом авторе и об инструменте, сопровождавшем античную науку о музыке со времен пифагорейцев («канон» в музыкальной практике никогда не использовался).

Действительно, Никомах в одной главе своего сочинения упоминает «монохорды, которые многие люди называют фандурами, а пифагорейцы — канонами» (τά τε μονόχορδα φαίνεσθαι, ἃ δὴ καὶ φανδούρους καλοῦσιν οἱ πολλοί, κανόνας δ' οἱ Πυθαγορικοί. — *Nicom. Enchir.* 4). В другом разделе он даже описывает процесс получения интервальных пропорций в результате работы с канонам (Ibid. 10). Более того, как показывает фрагмент его текста, Никомах прекрасно знал, кто до него занимался таким исследованием, но имя Евклида среди них отсутствует. Так, описывая план одного из параграфов своей будущей работы, он сообщает (Ibid. 11):

Καὶ προσεκηθόμεθα τὸν τοῦ Πυθαγορικοῦ λεγομένου κανόνας κατατομὴν ἀκριβῶς καὶ κατὰ τὸ βούλημα τοῦδε τοῦ διδασκάλου συντετελεσμένην, οὐχ ὡς Ἐρατοσθένους παρήκουσεν ἢ Θράσυλλος, ἀλλ' ὡς ὁ Λοκρὸς Τίμαιος, ᾧ καὶ Πλάτων παρηκολούθησεν, ἕως τοῦ ἑπτακαικεκοσιπλασίου.

Мы приложим также [к этому сочинению] деление так называемого пифагорейского канона, составленное точно и по замыслу самого Учителя¹⁴, [но] не как [предлагали] Эратосфен и Трасилл, [знающие эту проблему] понаслышке, а как Тимей Локрский, которому следовал и Платон, вплоть до образования 27-кратности¹⁵.

Разве не странно, что Никомах, известный в свое время математик, перечисляя исследователей, обнародовавших результаты работы с канонам, не назвал имя знаменитого Евклида?

То же самое можно сказать и о трактате другого математика II века Теона Смирнского. Он не только часто упоминает о «так называемом каноне» (ἐπὶ τοῦ λεγομένου κανόνας. — *Theon. Smyrn.* P. 57), но и целый раздел своего сочинения отводит описанию основ работы с этим инструментом (Ibid. P. 87):

¹⁴ То есть Пифагора.

¹⁵ Об Эратосфене Киренском см. гл. VI, § 4 «б». Предположение о том, кого Никомах мог здесь подразумевать под именем Трасилла, см. в изд.: *Герцман Е.* Никомах из Герасы. С. 22–32. Тимей Локрский — пифагореец, персонаж диалогов Платона «Тимей» и «Критий», а «27-кратности» — одна из «музыкально-космических» идей, изложенных в трактате Платона «Тимей» (о ней см. там же. С. 649–661).

Ἡ δὲ τοῦ κανόνος κατατομὴ γίνεται διὰ τῆς ἐν τῇ δεκάδι τετρακτύος, ἢ σύγκειται ἐκ μονάδος δυάδος τριάδος τετράδος, α' β' γ' δ' ἔχει γὰρ ἐπίτριτον, ἡμιόλιον, διπλάσιον, τριπλάσιον, τετραπλάσιον λόγον.

Деление же канона осуществляется в десятке¹⁶ посредством четверицы, которая образуется из единицы, двойки, тройки [и] четверки — 1, 2, 3, 4, — ибо она содержит эпитритное¹⁷, гемиольное, удвоенное, утроенное [и] учетверенное отношение.

Более того, Теон Смирнский, подобно Никомаху, упоминает, очевидно, самого популярного «канонщика» Трасилла, начиная свой рассказ о его методе со следующей фразы: «Трасилл делит его¹⁸ так» (διαίρει δὲ αὐτὸν ὁ Θράσυλλος οὕτως. — Ibid. P. 87). При завершении этой части вновь возникает то же самое имя: «Так осуществляется деление канона, представленное Трасиллом» (καὶ ἡ μὲν ὑπὸ Θρασύλλου παραδεδομένη κατατομὴ τοῦ κανόνος ὧδε ἔχει. — Ibid. P. 93). Однако о Евклиде и его «Делении канона» — ни слова.

Но самое удивительное, что такой ученый, как Клавдий Птолемей, посвятивший многие главы своего трактата описанию исследований, проведенных с помощью многих разновидностей канона (*Ptolem. Harm.* I 11, II 2, 12–13, III 1)¹⁹, также ничего не знает о сочинении Евклида.

Однако уже комментатор Птолемея, Порфирий, не только хорошо знаком с «Делением канона» Евклида, но и в своем опусе излагает 16 его параграфов из дошедших до нас 20 (*Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 99–103). Кроме того, затрагивая одну из дискуссий, проходивших в античной науке — называть ли пропорцию интервалом или интервал пропорцией, — он приводит мнение Евклида, высказанное в § 6 «Деления канона» (Ibid. P. 92–93):

Καθάπερ καὶ Διονύσιος ὁ Ἄλικαρνασσεὺς καὶ Ἀρχύτας ἐν τῷ Περὶ μουσικῆς καὶ αὐτὸς ὁ στοιχειωτὴς Εὐκλείδης ἐν τῇ κανόνος κατατομῇ ἀντὶ τῶν λόγων τὰ διαστήματα λέγουσιν.

ὁ μὲν γὰρ Εὐκλείδης λέγει· Ὅτι διπλάσιον διάστημα ἐκ δύο τῶν μεγίστων ἐπιμορίων συνέστηκεν, ἕκ τε τοῦ ἡμιολίου καὶ ἐκ τοῦ ἐπιτρίτου.

Как и Дионисий Галикарнасский, а также Архит в [сочинении] «О музыке», да и сам основоположник²⁰ Евклид в «Делении канона» вместо пропорций называют интервалы.

Ведь Евклид говорит: «Удвоенный интервал составлен из двух наибольших эпимориев, из полуторного отношения и эпитрита».

Таким образом, вырисовывается достаточно ясная картина: до III века никто не знал о сочинении Евклида «Деление канона». Но даже если не принимать во внимание столь очевидного факта, то сопоставление данных трактата Птолемея и Порфирия весьма показательно: автор основного труда «Гармоники» не подозревал о существовании подобного опуса, а его комментатор не только уже знал о нем, но и привел в своем сочинении большую часть текста «Деления канона». Складывается такое впечатление, что Порфирий стремился дополнить сведения, содержащиеся в «Гармонике» Птолемея, трактатом знаменитого Евклида, который оказался в его распоряжении. А ведь

¹⁶ Имеется в виду сумма цифр, создающих пропорции «симфонных» интервалов: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$.

¹⁷ Об «эпитрите» и всех далее упоминаемых пропорциях см. гл. IV, § 2 «в».

¹⁸ То есть канон.

¹⁹ Названия этих глав, отражающих их тематику, приведены выше. См. гл. IV, § 3.

²⁰ Не исключено, что появление здесь термина ὁ στοιχειωτὴς («основоположник») вызвано ассоциациями с самым главным и наиболее распространенным сочинением Евклида *Στοιχεῖα* («Первоначала», «Первоэлементы», «Основы»).

разница между периодами жизни Птолемея, не знавшего «Деления канона» Евклида, и Порфирия, уже цитирующего его, — всего одно столетие.

Нельзя ли такую ситуацию трактовать как первое появление на научном горизонте Античности сочинения «Деление канона», то есть спустя более пяти столетий после жизни Евклида? С этой историей связано еще одно знаменательное свидетельство. Боэций, живший двумя столетиями позже Порфирия и собравший максимум информации не только о музыкальной теории Античности, но и тех, кто ею занимался, в своем трактате о музыке, ни словом не упоминает о «Делении канона» Евклида. Конечно, это не означает, что Боэций вообще ничего не знал о его научной деятельности, поскольку в сочинении «*Ars geometriae*» имя Евклида появляется 14 раз²¹. Вместе с тем, «показания» Боэция также не способствуют уверенности в том, что Евклид — подлинный автор «Деления канона».

При этом нужно учитывать некое крайне важное обстоятельство.

Свод правил, изложенных в «Делении канона», сформулирован еще пифагорейской школой, и они стали столь популярны в научной среде, что ими оперировали почти все известные и неизвестные ученые. Поэтому методика работы с канонами была широко распространена. Если же это сопоставить со всеми приведенными выше фактами, то появляются достаточно серьезные основания считать «Деление канона» не созданным много столетий спустя после Евклида, но приписанным ему²². Поэтому в данной монографии автор «Деления канона» будет именоваться «Псевдо-Евклидом»²³.

Как известно, канон (ὁ κανών — буквально: «мерило», «линейка») был изобретен в пифагорейской среде для «компенсации» дефектов слуха. Ведь согласно убеждению последователей Пифагора, посредством его невозможно точное определение не только интервалов, но и вообще всех аспектов звучащей музыки. Подобно тому как достоверные оценки реальности «зрение приобретает благодаря циркулю, линейке и диоптру, а осязание — благодаря весам» (οὐρανὴ μὲν ὄψις διὰ τοῦ διαβήτου καὶ διὰ τοῦ κανόνος ἢ καὶ διὰ τῆς διόπτρας ἔχει, ἢ δ' ἀφή διὰ τοῦ ζυγοῦ... — *Nicom. Enchir.* 6), так и слух способен стать источником верной информации при помощи изобретенного канона.

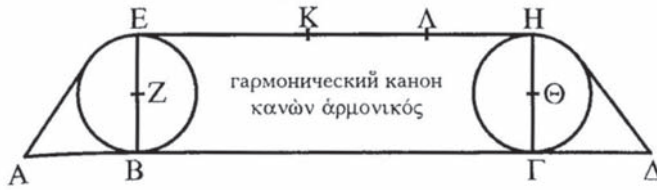
Клавдий Птолемей — единственный из античных авторов, в сочинении которого сохранилось описание канона. Конечно, вполне возможно, устройство этого инструмента, представленное в его трактате, отличалось от монохорда непосредственных последователей Пифагора. Ведь александрийский ученый жил почти шесть столетий спустя после разгрома пифагорейской общины. Но не вызывает сомнений, что принципы канона, зарегистрированные в тексте Птолемея, были характерны и для раннепифагорейских времен (*Ptolem. Harm.* I 8)²⁴:

²¹ См. *Boetii A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii*, ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867. P. 373, 389, 392, 496–408, 412–414, 416, 417.

²² Дополнительные аргументы в пользу такого заключения см. в изд.: *Герцман Е. Пифагорейское музыкознание*. С. 270–275.

²³ К такому выводу склоняются многие исследователи. Но, вместе с тем, зачастую возникает некоторая нерешительность, мешающая определенно заявить о подлинном положении дел. Подобная черта явно проявляется, например, в форме таких информационных сообщений: «Under his name now remains the “Division of the Canon”» (*Michaelides S. Op. cit.* P. 114); «Division of the Canon, which may be a genuine work of Euclid's» (*West M. L. Ancient Greek Music. Oxford, 1992.* P. 5).

²⁴ Вариант этого перевода опубликован, см.: *Герцман Е. Пифагорейское музыкознание*. С. 267–269.



Νοείσθω δὴ κανὼν ὁ κατὰ τὴν ΑΒΓΔ εὐθεΐαν καὶ μαγάδες πρὸς τοῖς πέρασιν αὐτοῦ πανταχόθεν ἴσαι τε καὶ ὅμοιαι σφαιρικός, ὡς ἔνι μάλιστα, ποιοῦσαι τὰς ὑπὸ τὰς χορδὰς ἐπιφανείας, ἧ τε ΒΕ περὶ κέντρον τῆς εἰρημένης ἐπιφανείας τὸ Ζ, καὶ ἡ ΓΗ περὶ κέντρον ὁμοίως τὸ Θ, ληφθέντων τε τῶν Ε καὶ Η σημείων κατὰ τὰς διχοτομίας τῶν κυρτῶν ἐπιφανειῶν.

θέσιν ἐχέτωσαν τοιαύτην αἱ μαγάδες, ὥστε τὰς διὰ τῶν Ε καὶ Η διχοτομιῶν καὶ τῶν Ζ Θ κέντρων ἐκβαλλομένας, τοῦτέστι τὴν ΕΖΒ καὶ τὴν ΗΘΓ καθέτους εἶναι πρὸς τὴν ΑΒΓΔ.

ἐὰν τοίνυν ἀπὸ τῶν Α καὶ Δ διατείνωμεν χορδὴν σύμμετρον, ὡς τὴν ΑΕΗΔ, παράλληλός τε ἔσται τῇ ΑΒΓΔ, διὰ τὸ ἴσον ὕψος ἔχειν τὰς μαγάδας, καὶ λήψεται κατὰ τὰ Ε καὶ Η σημεία τὰς ἀρχὰς τῶν ἀποψαλμάτων. ἐπ' αὐτῶν γὰρ ποιήσεται τὰς ἐπαρὰς τῶν κυρτῶν ἐπιφανειῶν, διὰ τὸ τὰς ΕΖΒ καὶ ΗΘΓ καθέτους γίνεσθαι καὶ πρὸς αὐτήν.

ἐφαρμόσαντες δὴ τῇ χορδῇ κανόνιον καὶ μεταλαβόντες ἐπ' αὐτοῦ τὸ ΕΗ μήκος, ἵνα προχειρότερον ποιώμεθα τὰς παραμετρήσεις, πρῶτον μὲν ἐπὶ τὴν γινομένην τοῦ ὅλου μήκους διχοτομίαν, οἶον τὴν Κ, καὶ ἔτι τὴν τῆς ἡμισείας διχοτομίαν, ὡς τὴν Λ, καταστήσομεν ὑπαγώγια στενὰ εἰς μάλα καὶ λεία,

Пусть будет задуман канон на прямой ΑΒΓΔ и на ее окончаниях [пусть будут установлены] совершенно одинаковые шарообразные подставки²⁵, насколько возможно образующие плоскости под струнами. [Подставка] ΒΕ в качестве центра указанной поверхности [будет иметь] Ζ, а [подставка] ΓΗ в качестве аналогичного центра — Θ, где точки Ε и Η получены от деления пополам шарообразных поверхностей.

Пусть подставки будут иметь такое положение, чтобы [прямые] проводимые через точки Ε и Η, разделяющие пополам [шарообразные поверхности], а также через центры Ζ [и] Θ [были установлены так]²⁶, чтобы ΕΖΒ и ΗΘΓ были перпендикулярны к ΑΒΓΔ.

Тогда, если от Α и Δ мы натянем соответствующую струну ΑΕΗΔ, то она будет параллельна ΑΒΓΔ, поскольку подставки имеют равную высоту, и в точках Ε и Η будет касаться начал вибрирующих струн²⁷. [Именно] в них он будет касаться шарообразных поверхностей, поскольку образованные [линии] ΕΖΒ и ΗΘΓ перпендикулярны и к ней.

Приладив к струне линейку²⁸ и взяв на ней длину ΕΗ, чтобы нам проще было сделать измерения всей длины, [в точке] Κ, а затем [осуществить] деление [другой] половины, [в точке] Λ, поместим [в эти точки] очень узкие и равные подвижные подставки.

²⁵ Судя по контексту, ἡ μάγαδις («магадис»), обычно обозначавший особый многострунный инструмент, в данном случае подразумевает «подставку».

²⁶ В результате сформировавшегося перевода пришлось отказаться от τοῦτέστι.

²⁷ Так переведен *genetivus pluralis τῶν ἀποψαλμάτων*, поскольку в его основе лежит глагол ψάλλω — «бряцать», подразумевающий «бряцание струнами».

²⁸ Κανόνιον — уменьшительное от κανὼν, подразумевающее в данном случае небольшое древко с размеченными делениями.

ἢ καὶ νῆ Δία μαγάδια ἕτερα, ὑψηλότερα μὲν ἐκείνων βραχεῖ, ἀπαράλλακτος δ' ἔχοντα, θέσεως ἕνεκεν, ἰσότητος καὶ ὁμοιότητος κατὰ τῆς μέσης τοῦ κυρτώματος γραμμῆς, ἥτις ὑπ' αὐτὴν ἔσται τὴν τοῦ κανονίου διχοτομίαν ἢ πάλιν τὴν τῆς ἡμισείας διχοτομίαν, ἵνα ἐὰν μὲν τὸ ΕΚ τῆς χορδῆς μέρος ἰσοτόνον εὐρίσκηται τῷ ΚΗ καὶ ἔτι τὸ ΚΛ τῷ ΛΝ, δῆλον ἡμῖν αὐτῆς ἢ τὸ κατὰ τὴν σύστασιν ἀπαράλλακτον.

ἐὰν δ' μή, μεταφέρωμεν τὴν δοκιμασίαν ἐπ' ἄλλο μέρος, ἥτοι χορδῆν ἄλλην, ἕως ἂν τὸ ἀκόλουθον διασωθῆ, τοὔτεστι τὸ ἐν τοῖς ὁμοίοις καὶ ἀναλόγοις καὶ ἰσομήκεσι καὶ μίαν ἔχουσι τάσιν ὁμότονον.

ἔπειτα τοῦ τοιοῦτου καταληφθέντος καὶ καταδιαιρεθέντος τοῦ κανονίου τοῖς ἐκκειμένοις τῶν συμφωνίων λόγοις, εὐρήσομεν ἐκ τῆς ἐφ' ἕκαστον τμήμα τοῦ μαγαδίου παραγωγῆς ὁμολογουμένης ταῖς ἀκοαῖς ἐπὶ τὸ ἀκριβέστατον τὰς τῶν οἰκείων φθόγγων διαφορὰς.

Судя по этому тексту, канон состоял из следующих частей:

- 1) прямая линия $ABGD$ канона (εὐθεῖα τοῦ κανόνος), лежащая в его основании, к которой приставлялась линейка (κανόνιον);
- 2) натянутая через соответствующие сферические площади и неподвижные вертикальные подставки струна $AENΔ$ с центральной частью EN , расположенной параллельно основанию канона $ABΓΔ$;
- 3) неподвижные вертикальные подставки (κάθετοι μαγάδες), делящие пополам особые сферические площади, благодаря которым натягивается струна;
- 4) подвижная вертикальная подставка (μαγάδιον κινούμενον), способная своим основанием устанавливаться на самых различных делениях линейки, и своей верхней частью «делить» струну канона.

Что же касается методов работы с этим инструментом, то в их основе лежал один главный принцип: звук, полученный посредством бряцания основной струны (в описании Клавдия Птолемея EN), сопоставлялся с теми, которые возникали от вибрации какой-либо ее части, полученной в результате «деления» EN . А, как известно, такое сопоставление не могло обойтись без участия слуха, несмотря на провозглашенную пифагорейцами его дискредитацию.

Однако не следует думать, что все сочинение Псевдо-Евклида посвящено описанию «деления канона».

Его трактат начинается со своеобразного вступления, посвященного изложению воззрений пифагорейцев на физические факторы возникновения звука и касающиеся главных принципов учения об интервалах (*Eucl. Sect. can. Praefatio*):

²⁹ Под струной.

Или, клянусь Зевсом, [пусть это будут] иные подвижные подставки, [которые] немного выше тех, но не отличающиеся от них [равным] положением и подобием средней линии шарообразной [фигуры], которая будет под ней²⁹ с равным делением линейки. Либо вновь при делении половины поровну, чтобы если часть струны EK окажется равной KH , и еще KL [равной] LN , то для нас стало бы очевидным, что она ничем не отличается от нее.

Если же они не [равны], то мы перенесем проверку на другую часть [струны], либо на другую струну [и будем так делать] до тех пор, пока не будет сохранено соответствие, то есть [соответствие] одинакового звучания с подобными, соразмерными и равными по длине [отрезками], имеющими одно натяжение.

Затем, когда это получено и линейка разделена по принятым в симфониях пропорциям, то при отклонении подставки на каждую часть мы обнаружим наиболее точно соответствующие слуху отличия отдельных звуков.

Εἰ ἡσυχία εἶη καὶ ἀκίνησις, σιωπὴ ἂν εἶη· σιωπῆς δὲ οὐσης καὶ μηδενὸς κινουμένου οὐδὲν ἂν ἀκούοιτο· εἰ ἄρα μέλλει τι ἀκουσθῆσεσθαι, πληγὴν καὶ κίνησιν πρότερον δεῖ γενέσθαι. ὥστε ἐπειδὴ πάντες οἱ φθόγγοι γίνονται πληγῆς τινος γινομένης, πληγὴν δὲ ἀμήχανον γενέσθαι μὴ οὐχὶ κινήσεως πρότερον γενομένης.

τῶν δὲ κινήσεων αἱ μὲν πυκνότεραί εἰσιν, αἱ δὲ ἀραιότεραι· καὶ αἱ μὲν πυκνότεραι ὀξυτέρους ποιοῦσι τοὺς φθόγγους· αἱ δὲ ἀραιότεραι βαρυτέρους. ἀναγκαῖον τοὺς μὲν ὀξυτέρους εἶναι· ἐπεὶ περ ἐκ πυκνοτέρων καὶ πλειόνων σύγκεινται κινήσεων· τοὺς δὲ βαρυτέρους ἐπεὶ περ ἐξ ἀραιότερων καὶ ἐλασσόνων σύγκεινται κινήσεων...

...ἐκ μορίων τοὺς φθόγγους συγκεῖσθαι φατέον· ἐπειδὴ προσθέσει καὶ ἀφαιρέσει τυγχάνουσι τοῦ δέοντος. πάντα δὲ τὰ ἐκ μορίων συγκείμενα ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεται πρὸς ἀλλήλα, τοὺς φθόγγους ἀναγκαῖον ἐν ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεσθαι πρὸς ἀλλήλους.

τῶν δὲ ἀριθμῶν οἱ μὲν ἐν πολλαπλασίονι λόγῳ λέγονται· οἱ δὲ ἐν ἐπιμορίῳ· οἱ δὲ ἐν ἐπιμερεῖ· ὥστε καὶ τοὺς φθόγγους ἀναγκαῖον ἐν τοῖς τοιοῦτοις λόγοις λέγεσθαι πρὸς ἀλλήλους. τούτων δὲ οἱ μὲν πολλαπλάσιοι καὶ ἐπιμόριοι ἐνὶ ὀνόματι λέγονται πρὸς ἀλλήλους.

Γινώσκωμεν δὲ καὶ τῶν φθόγγων τοὺς μὲν συμφώνους ὄντας· τοὺς δὲ διαφώνους· καὶ τοὺς μὲν συμφώνους μίαν κράσιν τὴν ἐξ

Если будет покой и неподвижность, то будет безмолвие. Если же существует безмолвие и ничто не двигается, то ничего невозможно услышать. Ведь если чему-то надлежит быть услышанным, то прежде должны произойти удар и движение, так что все звуки возникают, когда происходит некий удар. А удар невозможен, если прежде не происходит движение. Среди же движений одни более учащенные, а другие — более редкие. Более учащенные создают более высокие звуки, а более редкие — более низкие. В первом случае обязательно получают более высокие [звуки], так как они создаются из более учащенных и более быстрых движений³⁰, а во втором — более низкие, так как они образуются из более редких и более медленных движений...

...необходимо сказать, что звуки состоят из частиц, так как [посредством их] они достигают нужного увеличения и уменьшения [движений]. А все, что состоит из частиц, выражается между собой отношением количества³¹, поэтому и звуки обязательно выражаются взаимным отношением количества. Среди количеств одни выражаются кратной пропорцией, другие — эпиморной, а третьи — эпимерной³². Поэтому звуки также обязательно выражаются в таких взаимных пропорциях. Среди них кратные и эпиморные обозначаются по отношению друг к другу одним названием³³.

Мы же знаем, что среди звуков одни симфонные, другие — диафонные. Симфонные [звуки] создают из

³⁰ Буквально: «более многочисленных движений». Но поскольку они подразумевают такие движения в одну и ту же единицу времени, то есть все основания понимать этот оборот как «более быстрые движения». То же самое относится и к заключительной фразе этого предложения, где речь идет о «более слабых и меньших» по количеству движений.

³¹ Буквально: «числа».

³² Об этих терминах и их значениях см. гл. IV, § 1 «Г».

³³ Кратные и эпиморные пропорции указывают интервалы, объединенные одним названием — σύμφωνοι («симфонии»). Об истории различных трактовок выражения ἐνὶ ὀνόματι («одним названием») см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 281–285.

ἀμφοῖν ποιοῦντας· τοὺς δὲ διαφώνους οὐ·
 τούτων οὕτως ἐχόντων εἰκὸς τοὺς συμ-
 φώνους φθόγγους ἐπειδὴ μίαν τὴν ἐξ
 ἀμφοῖν ποιοῦνται κράσιν τῆς φωνῆς εἶ-
 ναι τῶν ἐν ἐνὶ ὀνόματι πρὸς ἀλλήλους
 λεγομένων ἀριθμῶν· ἦτοι πολλαπλασίους
 ὄντας ἢ ἐπιμορίους.

обоих единое слияние, а диафонные —
 не [создают]. Поскольку так обстоит
 дело, то логично, что симфонные звуки,
 когда из обоих создают единое слияние
 звучания, то суть [их] количеств выра-
 жается по отношению к друг другу од-
 ним названием, так как они являются
 либо кратными, либо эпиморными.

Из двадцати теоретических положений, представленных далее в «Делении канона», первые девять практически вообще не относятся к музыке. Это очевидно по их начальным «установлениям»³⁴:

Ἐὰν διάστημα πολλαπλάσιον δις συντεθὲν
 ποιῆ τι διάστημα, καὶ αὐτὸ πολλαπλάσιον
 ἔσται.

Если кратный отрезок, взятый дважды,
 создаст некий интервал, то он бу-
 дет кратным.

Ἐὰν διάστημα δις συντεθὲν τὸ ὅλον ποιῆ
 πολλαπλάσιον, καὶ αὐτὸ ἔσται πολ-
 λαπλάσιον.

Если отрезок, взятый дважды, соз-
 даст кратное целое, то сам [отрезок]
 является кратным.

Ἐὰν διάστημα μὴ πολλαπλάσιον δις
 συντεθῆ, τὸ ὅλον οὔτε πολλαπλάσιον
 ἔσται, οὔτε ἐπιμόριον.

Если удвоить некратный отрезок,
 то целое не получится ни кратным,
 ни эпиморным.

Ἐὰν διάστημα δις συντεθὲν τὸ ὅλον μὴ
 ποιῆ πολλαπλάσιον, οὐδ' αὐτὸ ἔσται πολ-
 λαπλάσιον.

Если отрезок, взятый дважды, не соз-
 дает кратного целого, то он сам не яв-
 ляется кратным.

Начиная с «установления» 10, речь заходит об интервалах, но не о музыкальных их особенностях, а математических способах выражения. Этому посвящены следующие несколько *institutiones*³⁵:

Τὸ διὰ πασῶν διάστημα ἐστὶ
 πολλαπλάσιον.

Интервал октавы — кратный.

Τὸ διὰ τεσσάρων διάστημα καὶ διὰ πέντε
 ἑκάτερον ἐπιμόριόν ἐστιν.

Интервал кварты и квинты, каждый
 [из них] является эпиморным.

Τὸ διὰ πασῶν ἐστὶ διπλάσιον.

Октава выражается удвоенной [про-
 порцией].

Λοιπὸν δὴ περὶ τοῦ τονιαίου διαστήματος
 διελεθεῖν, ὅτι ἐστὶν ἐπόγδοον.

Остается рассказать о тоновом ин-
 тервале, что он представляет [собой]
 эпогдоос³⁶.

Лишь с 14 *institutio* описываются акустические размеры «главных», по представлению пифагорейцев, интервалов:

Τὸ διὰ πασῶν ἔλαττον ἢ ἕξ τόνων.

Октава меньше, чем шесть тонов.

Τὸ διὰ τεσσάρων ἔλαττον δύο τόνων καὶ
 ἡμιτονίου καὶ διὰ πέντε ἔλαττον τριῶν
 τόνων καὶ ἡμιτονίου.

Кварта меньше двух тонов и полуто-
 на и квинта меньше трех тонов и полу-
 тона.

³⁴ Во всех далее приводящихся фрагментах термин τὸ διάστημα, который в музыкально-теоретических источниках обозначает «интервал», здесь подразумевает лишь «отрезок» геометрической линии.

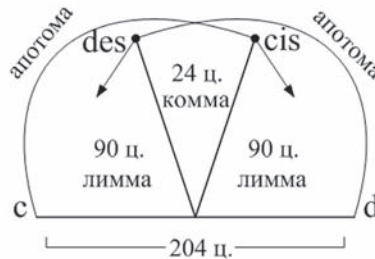
³⁵ Некоторые издатели и переводчики называют их либо *theoremata*, либо *definitiones*.

³⁶ О значении термина «эпогдоос» (*ἐπόγδοος*) см. гл. IV, сноску 107.

Ὁ τόνος οὐ διαρεθήσεται εἰς δύο ἴσα οὔτε εἰς πλείω.

Тон не может быть поделен на два равных [интервала] или на бóльшее [число равных] частей.

Утверждение о том, что октава меньше шести тонов, а квинта и кварта — соответственно меньше трех с половиной и двух с половиной тонов, основывается также на пифагорейской теории, где тон делился на две неравные части — «лимму» и «апотому»³⁷. Первая из них выражалась пропорцией 256 : 243 (90 центов), а вторая — 2187 : 2048 (114 центов). Разница между ними известна как отношение 524 288 : 531 441, называвшееся «коммой»³⁸ (τὸ κόμμα) и составлявшее 24 цента:



Таким образом, анализируемый параграф «Деления канона» свидетельствует об особенностях теоретического толкования некоторых важных явлений. Однако как использовались эти интервальные единицы в музыкальной практике Античности, требует особого изучения, поскольку пока эта проблема не исследовалась, а в публикациях отмечались лишь их величины³⁹.

Следующие *instutiones* 17 и 18 посвящены описанию методов нахождения III ступеней тетрахордов («лиханосов» и «паранэт») в «геометрическом пространстве» канона. Заглавия этих параграфов представлены следующим образом:

Αἱ παρανήται καὶ αἱ λιχανοὶ ληφθήσονται διὰ συμφωνίας οὕτως.

Паранэты и лиханосы могут быть установлены посредством симфонии так⁴⁰.

Αἱ παριλάται καὶ αἱ τρίται οὐ διαιροῦσι τὸ πυκνὸν εἰς ἴσα.

Паргипаты и триты не делят пикнон⁴¹ на равные [части].

³⁷ Об этом уже упоминалось, см. гл. IV, сноску 292 и относящийся к ней текст.

³⁸ Аналогичное свидетельство дошло до нас и от Боэция (*Boet. De instit. mus.* III 4, 6, 7). См. гл. IV, § 5.

³⁹ Некоторые соображения, связанные с этой тематикой, см. в гл. V, § 7.

⁴⁰ Далее следует описание способа установления этих звуков.

⁴¹ «Пикнон» (τὸ πυκνὸν — «сжатие») — важная музыкально-теоретическая категория, призванная дифференцировать тетрахордные ладовые формы, отличавшиеся высотным уровнем II и III ступеней. Если два нижних интервала тетрахорда в сумме оказывались меньше, чем один верхний, то такая система называлась *пикнонной*. Если же в сумме они были равны одному верхнему или превышали его, то подобная система трактовалась *апикнонной* (ἀπυκνόν — «разряженное»). В одном анонимном трактате по этому поводу сказано: «Пикнон — [пространство], охватываемое двумя [нижними] интервалами, меньшее, чем оставшийся [высокий] интервал в симфонии кварты» (πυκνὸν δὲ ἐστὶ τὸ ἐκ δύο διαστημάτων περιεχόμενον ἔλαττον τοῦ καταλειπομένου διαστήματος εἰς τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν. — Anon. De mus. 56). Согласно такой дифференциации, разновидности энгармонии и хроматики признавались «пикнонными», тогда как диатоника — «апикнонная». Подробнее об этом см.: *Герцман Е.*

Завершается же все сочинение двумя параграфами, освещающими взаимоотношения канона со всей музыкальной системой и методикой установления «подвижных» звуков тетрахордов, изменяющих свой высотный уровень в различных ладах:

Τὸν κανόνα καταγράψαι κατὰ τὸ κα-
λοῦμενον ἀμετάβολον σύστημα.

Λοιπὸν δὴ τοὺς φερομένους λαβεῖν.

Канон выстраивается⁴² в соответствии с так называемой немодулирующей системой.

Остается найти «подвижные» [звуки тетрахорда].

Таков краткий обзор содержания «Деления канона» и фактов, дающих основание сделать выводы, насколько справедливо приписывать текст сочинения Евклиду.

А как же обстоит дело с авторством «Введения в гармонику» и определением эпохи его создания?

Во-первых, имя Клеонид, как уже указывалось, не появляется ни в одном (!) античном источнике. Более того, его не знали даже византийские авторы, писавшие о древнем музыкознании (ни Георгий Пахимер, ни Мануил Вриений). Это имя отсутствует и в таких фундаментальных информационных источниках, как «Словарь» V века Гесихия и энциклопедия X века «Суда».

Во-вторых, содержание этого трактата почти полностью основано на «антиматематической» концепции Аристоксена. Достаточно сказать, что в нем даже слово ὁ λόγος в значении «пропорция» никогда не появляется. А ведь без этой семантики не обходился ни один античный опус, посвященный музыке. Поэтому такого ученого, как Евклид, в основе работ которого лежат исключительно математические методы, трудно рассматривать как создателя «Введения в гармонику».

Следовательно, этот трактат излагает музыкально-теоретические воззрения, весьма далекие от тех, которым посвящено «Деление канона». Именно это обстоятельство побудило исследователей во второй половине XIX века, вопреки многочисленным указаниям рукописей, приписывающих «Введение в гармонику» Евклиду, условно (!) считать автором этого сочинения Клеонида⁴³. Однако и такое вынужденное допущение об авторстве не помогает даже приблизиться к определению времени создания этого опуса⁴⁴. Скорее всего, теоретические положения этого сочинения могли посте-

Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2, Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26.

⁴² Буквально: «вычерчивается».

⁴³ Jan K. Die Harmonik des Aristoxenianers Kleonides. Landsberg, 1870.

⁴⁴ Вместе с тем, по непонятным причинам, среди исследователей принято считать, что «Введение в гармонику» было создано во II веке (*Michaelides S.* Op. cit. P. 67), хотя сам исследователь признает, что ничего не известно о жизни автора этого сочинения: nothing is know of his life (Ibid.). А некоторые, даже не приводя никаких доказательств, «уточняют» эту дату: «Anfange 2. Jahrhundert» (*Zaminer F. Zaminer F. Musik im archaischen und klassischen Griechenland // Die Musik des Altertums.* Hrsg. A. Riethmüller und Fr. Zamminer, unter Mitarbeit von E. Hickmann, L. Manniche, S. A. Rashid, E. Werner. Regensburg, 1989, 113–206. S. 263). Ну а третьи просто фиксируют наличие такого источника, но ничего не говорят о времени его создания. См., например: *West M. L. Ancient Greek Music.* P. 5.

пенно формироваться на протяжении длительного исторического периода, и собраны в один трактат только на закате Античности или даже во времена Византийской империи.

Предлагаемый здесь первый потенциально возможный вариант «нижней границы» этого текста основывается на том, что именно тогда в среде гармоников стали постепенно отходить от строгих воззрений пифагорейцев, категорически и полностью отрицавших слух как средство познания. Иногда даже «прислушивались» к концепции Аристоксена, главного оппонента пифагорейцев (и не только в этом вопросе). Так, «Введение в гармонику» почти постоянно следует аристоксеновским традициям, включая описание тональной системы. Что же касается указанной «верхней границы», то она основывается на вкладе византийской культуры в сохранение письменных памятников Античности. Ведь Византийская империя в течение одиннадцати столетий своего существования была не только хранительницей всевозможных античных документов, периодом создания их «редакций», а также текстов, приписывающихся самым различным знаменитым авторам древности. Во всяком случае, об этом свидетельствуют многие анонимные грекоязычные памятники музыкознания.

Структура трактата Клеонида (как сейчас принято именовать его автора) весьма проста и удобна для познания гармоник. Он начинается с ее определения как научной дисциплины и содержит перечисление всех разделов, которые освещаются по общепринятому плану, начиная от музыкального звука и кончая мелопеей. Именно о такой последовательности познания «частей» (τὰ μέρη) гармоник говорит первый параграф сочинения (*Cleon. Isag. 1*):

Ἄρμονική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἡρμωσμένου φύσεως. ἡρμωσμένον δὲ τὸ ἐκ φθόγγων τε καὶ διαστημάτων ποῖαν τάξιν ἔχόντων συγκεῖμενον. μέρη δὲ αὐτῆς ἐστὶν ἑπτὰ: περὶ φθόγγων, περὶ διαστημάτων, περὶ γενῶν, περὶ συστημάτων, περὶ τόνων, περὶ μεταβολῆς, περὶ μελοποιίας.

Φθόγγος μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆς πῶσις ἐμμελῆς ἐπὶ μίαν τάσιν.

Διάστημα δὲ περιεχόμενον ὑπὸ δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι.

Γένος δὲ ἐστὶ ποῖα τεσσάρων φθόγγων διαίρεσις.

Σύστημα δὲ ἐστὶ τὸ ἐκ πλείονων ἢ ἐνὸς διαστημάτων συγκεῖμενον.

Τόνος δὲ ἐστὶ τόπος τις τῆς φωνῆς δεκτικὸς συστήματος ἀπλατῆς.

Гармоника — это теоретическое и практическое знание природы того, что гармонизуется. А то, что гармонизуется, составлено из звуков и интервалов, обладающих некой упорядоченностью. Частей же ее⁴⁵ — семь: о звуках, об интервалах, о ладах, о системах, о тональностях, о модуляциях, о мелопее.

Итак, звук — это вид музыкального звучания на одну высотность.

Интервал — это то, что охватывается двумя различными по высоте и низине звуками.

Лад — это некое подразделение четырех звуков.

Система — это то, что составлено из многих или одного интервала.

Тональность — это некое одномерное пространство звучания, вмещающее [звучание] системы.

⁴⁵ Гармоники.

Μεταβολή δέ ἐστὶν ὁμοίου τινὸς εἰς ἄνῳμοιον τόπον μεταθέσις.

Μελοποιία δέ ἐστὶ χρῆσις τῶν ὑποκειμένων τῇ ἁρμονικῇ πραγματείᾳ πρὸς τὸ οἰκεῖον ἐκάστης ὑποθέσεως.

Модуляция — это перемещение чего-то неизменного в другое [звуковое] пространство.

Мелопея же — это применение того, что установлено в гармоническом учении по отношению к особенности каждого сочинения.

Насколько точны определения каждой из перечисленных здесь категорий — вопрос, связанный с дальнейшим обсуждением эволюции научного уровня античного музыкознания. Сейчас же, в процессе обзора источников, важно усвоить, что изложение материала в трактате Клеонида строго следует традиции⁴⁶.

§ 2

Два Псевдо-Аристотеля

Среди многочисленных работ Аристотеля до нас дошли два сочинения, которые еще в XIX веке филологи совершенно справедливо признали подложными. По их мнению, содержание и стилистика этих опусов не позволяют считать, что они созданы знаменитым философом. Такова точка зрения большинства исследователей, ставшая общепринятой в настоящее время. Название одного из этих трактатов можно перевести как «О том, что слышится» (Περὶ ἀκουστών). Почти весь текст сочинения посвящен описанию физических причин возникновения звука (причем, немusicalного) и его различным акустическим особенностям. Следовательно, непосредственно к музыке он не имеет прямого отношения, за исключением нескольких небольших фрагментов, тематику которых можно рассматривать как нечто находящееся «на стыке» немusicalного и musicalного звукообразований.

Так, например, излагая свои воззрения на процесс производства звуков живыми организмами, автор проводит параллель с musicalным инструментом (*Ps.-Aristot. De audib. 800b 19–26*):

Ἡ δὲ ἀρτηρία μακρὰ μὲν ὅταν ἦ καὶ στενὴ, χαλεπῶς ἔξω τὴν φωνὴν καὶ μετὰ βίας πολλῆς. διὰ τὸ μῆκος τῆς τοῦ πνεύματος φορᾶς. φανερόν δ' ἐστὶν πάντα γὰρ τὰ τοὺς τραχήλους ἔχοντα μακροὺς φθέγγονται βιαίως, οἷον οἱ χῆνες καὶ γέρανοι καὶ ἀλεκτρούνες.

μᾶλλον δὲ τοῦτο καταφανές ἐστὶν ἐπὶ τῶν αὐλῶν· πάντες γὰρ χαλεπῶς πληροῦσι τοὺς βόμβυκας καὶ μετὰ συντονίας πολλῆς διὰ τὸ μῆκος τῆς ἀποστάσεως.

Длинная трахея, когда она узкая, с трудом и с большим давлением выводит голос наружу из-за длины дыхательного пути. Это очевидно, ибо все, кто имеет длинные шеи, издают звуки сильно, как, например, журавли и петухи.

Это даже яснее в авлосах, ибо все [авлеты] с трудом наполняют [воздухом] трубки инструментов [и] с большим напряжением из-за протяженности длины [трубок].

В дальнейшем создатель текста, следуя сформировавшейся в Античности традиции, при упоминании musicalного звука называет его ὁ φθόγγος («фтонг»). Однако этим фактически ограничивается дифференциация musicalных и немusicalных звуков, поскольку его представления об их

⁴⁶ Отдельные выдержки из «Введения в гармонику» уже цитировались в предыдущих главах монографии и будут приводиться в последующих.

отличиях более чем примитивны. Все сводится к характеристике музыкальных как σαφεῖς («ясные», «четкие»), поскольку «ясные голоса вполне сопоставимы с точностью музыкальных звуков» (σαφεῖς δὲ μάλιστα αἱ φωναὶ γίνονται παρὰ τὴν ἀκρίβειαν τὴν τῶν φθόγγων. — Ibid. 801b, 1–2).

Затрагивая же вопрос о восприятии двух одновременно звучащих звуков различной высоты, автор оценивает такое созвучие с позиций, весьма далеких от слуховой реакции (Ibid. 801b, 17–21):

Καὶ πολὺ ἥττον, ὅταν προσαυλῆ τις ἄμα καὶ κιθαρίζῃ, διὰ τὸ συγγεῖσθαι τὰς φωνὰς ὑπὸ τῶν ἐτέρων. οὐχ ἦκιστα δὲ τοῦτο ἐπὶ τῶν συμφωνῶν φανερόν ἐστιν· ἀμφοτέρους γὰρ ἀποκρύπτεσθαι τοὺς ἤχους συμβαίνει ὑπ' ἀλλήλων.

Намного хуже [мы разбираем звуки], когда кто-то одновременно играет на авлосе и кифаре, из-за того, что [одни] голоса смешиваются с другими. Не менее это очевидно и в симфониях, ибо получается, что одновременные звуки затмевают друг друга.

Вместе с тем, создатель этого текста в некоторых случаях демонстрирует вполне определенные знания, касающиеся особенностей звукоизвлечения на духовых инструментах. Так, например, он пишет, что «на авлосах и других инструментах ясные звуки возникают тогда, когда выдуваемый воздух сжат и напряжен» (ἐπὶ δὲ τῶν αὐλῶν γίνονται αἱ φωναὶ λαμπραὶ, καὶ τῶν ἄλλων ὀργάνων, ὅταν τὸ ἐκπίπτον πνεῦμα πυκνὸν ᾖ καὶ σύντονον. — Ibid. 802a, 7–9).

Это не единственный фрагмент, дающий повод считать Псевдо-Аристотеля достаточно осведомленным относительно отдельных элементов конструкции духовых инструментов и звукоизвлечения. Об этом говорит ряд отрывков текста. Так, в одном из них сказано (Ibid. 801b, 33–40):

Τὰ γὰρ ἔχοντα τῶν δευτέρων⁴⁷ τὰς γλώττας πλαγίως μαλακωτέραν μὲν ἀποδίδωσι τὴν φωνήν, οὐχ ὁμοίως δὲ λαμπράν· τὸ γὰρ πνεῦμα φερόμενον εὐθέως εἰς εὐρυχωρίαν ἐπίπτει, καὶ οὐκέτι φέρεται σύντονον οὐδὲ συνεστηκός, ἀλλὰ διεσκεδασμένον. ἐν δὲ ταῖς συγκροτέραις⁴⁸ γλώτταις ἡ φωνὴ

Те [авлосы], которые имеют косые язычки двух [тростей⁴⁹], издают более мягкий звук, но он не подобен ясному. Ведь распространяемый воздух сразу попадает в широкое пространство и уже расходится не напряженным и не сгущенным, а рассеянным. Однако

⁴⁷ Один из последних переводчиков «музыкальных глав» этого сочинения Псевдо-Аристотеля, Э. Баркер, заменил δευτέρων на ζευγῶν (см., например: *Barker A. GMW. Vol. II. P. 103, note 17*). Однако представляется, что такая конъектура не решает проблему. Дело в том, что τὰ ζεύγη подразумевает *пару тростей* (см. далее: *Ps.-Aristot. De audib. 802b 25 и 804a 13*). Значит, в данном контексте τὰ ζεύγη и αἱ γλώτται синонимы, моносемантику которых невозможно совместить с предлагаемой в источнике грамматической конструкцией. Поэтому Э. Баркер вынужден трактовать τὰ ζεύγη как «*мундштуки*» («for those mouthpieces that have their tongues...» — Ibid. P. 102–103). Возникающая ситуация дает повод считать, что комментируемое место требует дальнейшего изучения.

⁴⁸ Это рукописный вариант. Ингемар Дюринг, издатель «Комментариев» Порфирия к «Гармонике» Птолемея, в которых представлен текст сочинения «О том, что слышится» (об этом см. далее), предложил συγκροτητικαῖς (см.: *Porphyrios. Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1932. P. 71*). Другие исследователи были склонны к иным версиям: συγκροτώτεραις и σκληρωτέραις (см. Ibid.). Все они не отличаются по смыслу.

⁴⁹ Речь идет об особых производившихся из тростника приспособлениях для звукоизвлечения у ряда духовых инструментов и именующихся в источниках οἱ γλώτται или οἱ γλώτται (буквально: «язычки»). Подробнее о них см.: *Герцман Е. Трости для авлоса // Вопросы инструментоведения. Сборник рефератов. Выпуск 4. Российский институт истории искусств. СПб., 2000. С. 38–42.*

γίνεται σκληρότερα καὶ λαμπρότερα, ἂν πιέση τις αὐτὰς μᾶλλον τοῖς χεῖλεσι, διὰ τὸ φέρεσθαι τὸ πνεῦμα βιαιότερον.

при более жестких язычках — если их больше сдавливать губами для того, чтобы воздух распространялся [через них] под давлением — получается более резкий и более ясный звук.

Это наблюдение подтверждается содержанием другого отрывка (Ibid. 802b, 18–24):

Δεῖ δὲ καὶ τῶν αὐλῶν εἶναι τὰς γλώττας πυκνάς καὶ λείας καὶ ὁμαλάς, ὅπως ἂν καὶ τὸ πνεῦμα διαπορευῆται δι' αὐτῶν λείον καὶ ὁμαλὸν καὶ μὴ διεσπασμένον. διὸ καὶ τὰ βεβρεγμένα τῶν ζευγῶν καὶ τὰ πεπωκότα τὸ σίαλον εὐφωνότερα γίνονται, τὰ δὲ ξηρὰ κακόφωνα. ὁ γὰρ ἄηρ διὰ ὑγροῦ καὶ λείου φέρεται μαλακὸς καὶ ὁμαλός.

Необходимо также, чтобы у авлосов были плотные, ровные и гладкие язычки, чтобы воздух распространялся сквозь них плавно, ровно и без перерывов. Поэтому влажность и смоченность пары язычков вызывает большее благозвучие, а сухость — скверное звучание. Ведь благодаря [их] влажности и ровности воздух распространяется мягко и ровно.

Более того, автор хорошо знает: «если кто-то будет сжимать двойную трость⁵⁰, то преимущественно получится более высокий и более тонкий звук» (καὶ γὰρ ἂν πιέση τις τὰ ζεύγη, μᾶλλον ὀξύτερα ἢ φωνὴ γίνονται καὶ λεπτότερα — Ibid. 804a, 12–14)⁵¹. Он даже осведомлен о названии и принципах действия ближайшего к тростям отверстия авлоса, называвшегося так же, как и известный пастушеский инструмент, «сирингой»⁵² — ἡ σῦριγξ (Ibid. 804a, 14–17):

Κὰν κατασπάση τις τὰς σύριγγας, κὰν δὲ ἐπιλάβῃ, παμπλείων ὁ ὄγκος γίνονται τῆς φωνῆς διὰ τὸ πλήθος τοῦ πνεύματος, καθάπερ καὶ ἀπὸ τῶν παχυτέρων χορδῶν.

А если кто-то будет закрывать и зажимать сирингу, то из-за количества воздуха получится [большая] масса звука, как [при звучании] более толстых струн.

Конечно, все это не означает, что автор сочинения «О том, что слышится» был профессиональным авлетом. Но вполне возможно, что в молодости он обучался игре на авлосе, как и некоторые другие (но не многие) свободнорожденные граждане Эллады, а впоследствии и Римской империи. Кроме того, он мог консультироваться с кем-либо из музыкантов. Во всяком случае, создатель анализируемого текста уверенно разбирается в акустических па-

⁵⁰ Очевидно, между губами и зубами, как это обычно делают исполнители на деревянных духовых инструментах.

⁵¹ Здесь ὀξύτερα и λεπτότερα выступают почти как синонимы, поскольку, по сложившимся в древности «околонаучным» представлениям, низкий звук «широкий», а верхний «тонкий»: «Отчего низкая [струна] удерживает звук более высокой [струны]? — Потому ли, что низкая больше? Ибо она похожа на тупой угол, а та — на острый» (Διὰ τί ἡ βαρεῖα τὸν τῆς ὀξείας ἰσχύει φθόγγον; — Ἡ ὅτι μεῖζον τὸ βαρὺ; τῆ γὰρ ἀμβλεία εἶκε, τὸ δὲ τῆ ὀξεία γωνία. — *Ps.-Aristot. Probl.* XIX 8).

⁵² Аристоксен также упоминает о «самом высоком [звуче], полученном от закрытия сиринги» (κατασπασθείσης γε τῆς σύριγγος ὁ τοῦ συρίττοντος ὀξύτατος. — *Aristox. Elem. harm.* P. 27). См. об этом: *Howard H.* The αὐλός or tibia // *Harvard Studies in Classical Philology* 4, 1893. P. 1–60; *Schlesinger K.* The Greek Aulos. London 1939 [Reprint: Groningen, 1970]. P. 54; *Macran H.* The Harmonics of Aristoxenus. P. 243–244. Интересный комментарий к таким сообщениям см. в изд.: *Landels J.* Ancient Greek musical instruments of the wood-wind family. P. 130.

раметрах звучащего материала. Для дополнительного доказательства этого можно привести следующий отрывок (Idid. 803b, 34–37):

Αἱ δὲ πλῆγαι γίνονται μὲν τοῦ ἀέρος ὑπὸ τῶν χορδῶν πολλαὶ καὶ κεχωρισμέναι, διὰ δὲ μικρότητα τοῦ μεταξὺ χρόνου τῆς ἀκοῆς οὐ δυναμένης συναισθάνεσθαι τὰς διαλείψεις, μία καὶ συνεχῆς ἡμῖν ἢ φωνὴ φαίνεται.

От струн возникает множество раздельных ударов воздуха. Но из-за малой продолжительности⁵³ времени [между ними] слух не может ощутить промежутки [между звуками], и звучание представляется нам единым и непрерывным.

Этот феномен был отмечен также Бозцием, который его описывает, ссылаясь на Никомаха (*Boet. De instit. mus. I 31*):

...Nicomachus fieri consonantiam putat: Non, inquit, unus tantum pulsus est, qui simplicem modum emittat vocis, sed semel percussus nervus saepius aerem pellens multas efficit voces. Sed quia haec velocitas est percussionis, ut sonus sonum quodammodo comprehendat, distantia non sentitur et quasi una vox auribus venit.

...Никомах считает, что симфония получается [так]: существует не только один удар, который производит простой вид звучания, но однажды задетая струна, часто сотрясая воздух, создает много звуков. Однако поскольку эта скорость вибрации такова, что [предыдущий] звук каким-то образом захватывает [последующий] звук, то промежуток [между ними] не ощущается, и для слуха возникает как бы единое звучание.

Если высказанное предположение о появлении в античном музыкознании данного воззрения действительно относится к вышеуказанному историческому периоду, становится ясно, что автор «О том, что слышится» обладал знаниями, еще не известными во времена Аристотеля. Но даже если после специального исследования окажется, что Никомах лишь повторял мнение древних пифагорейцев, то и в этом случае анализируемый памятник остается фактически бесполезным в качестве информационного ресурса для музыкального антиковедения. Ведь его содержание ограничивается лишь физико-акустической стороной природы звучания. Более того, если даже будет доказано, что этот опус все же принадлежит Аристотелю, то и тогда он остается в стороне от истории древней музыки и науки о ней⁵⁴.

Ничего подобного нельзя сказать о другом памятнике, дошедшем до нас также под именем Аристотеля и написанном в форме «Вопросоответника». Он был известен еще в Античности под различными названиями. Так, например, Авл Геллий в одной главе своего сочинения упоминает, что «Аристотель в книгах “Проблем” написал ... “Отчего, когда предстоит сражаться, шагают под авлос? Чтобы [командиры] выявили бесстыдных трусов”» (*Aristoteles in libris Problematum scripsit ... Διὰ τί ἐπειδὴν πολεμεῖν*

⁵³ Буквально: «незначительности».

⁵⁴ Отдаленность этого текста Псевдо-Аристотеля от подлинной музыкальной акустики такая же, как и аналогичных по содержанию фрагментов из аристотелевских сочинений, давно признанных подлинными. См., например, *Aristotelis. De anima II 8 419b–421a* или *Aristotelis. De gener. Anim. V 7 786 b 12–788 a 3* и другие. Подобные памятники письменности являются побочными для музыкального антиковедения, отражающими отношение античной науки к звуковым аспектам, окружающим человека, а не к музыкальному искусству.

μέλλωσι, πρὸς αὐτὸν ἐμβαίνουσιν; ἴνα τοὺς δειλοὺς ἀσχημονοῦντας γινώσκωσιν. — *Aul. Gel.* I 11). Аналогичным образом название этого трактата представлено и в другой главе: «В “Проблемах” философа Аристотеля написано так: “Почему стыдящиеся краснеют, а боящиеся [вздрагивают], словно укалывают [себя]”»⁵⁵ (In Problematis Aristotelis philosophi ita scriptum est. Διὰ τί οἱ μὲν αἰσχυρόμενοι ἐρυθρίωσιν, οἱ δὲ φοβούμενοι ὡς⁵⁶ χριῶσιν, παραπλησίων τῶν παθῶν ὄντων. — *Ibid.* XIX 6). Однако в сохранившихся разделах «Проблем», посвященных музыке, таких фрагментов нет, а существуют их варианты, которые по содержанию имеют мало общего с теми, которые приведены Авлом Геллием. Это может свидетельствовать о «подвижности» текста этого сочинения в процессе его многовековой рукописной жизни. Вместе с тем, в другом разделе того же труда Авла Геллия название обсуждаемого памятника несколько изменено: «Существует книга Аристотеля, которая называется “Естественно-научные⁵⁷ проблемы”» (Aristotelis libri sunt, qui Problemata Physica inscribuntur. — *Ibid.* XIX 4). А в последней книге «Аттических ночей» упоминаются сообщения, «выписанные из книги Аристотеля, которая озаглавлена “Всеобщие проблемы” (ex Aristotelis libro exscripta, qui Προβλήματα ἐγκύκλια inscriptus est. — *Ibid.* XX 4). Таким образом, очевидно, речь идет о весьма распространенном опусе, фигурировавшем под различными вариантами названий и неодинаковыми версиями текста.

Этот объемный труд состоит из 38 τμήματα («секций») с весьма разнообразной тематикой⁵⁸: Ὅσα ἰατρικά («Которые врачевательные»), Ὅσα περὶ οἴνοποσίαν καὶ μέθην («Которые о потреблении вина и опьянении»), Ὅσα περὶ ἀφροδίσια («Которые о любовных утехах»), Ὅσα περὶ ὑλώπια καὶ οὐλάς καὶ μώλωπας («Которые об ушибах, рубцах и синяках»), Ἐπιτομή φυσικῶν («Конспект первоначал природы»), Ὅσα περὶ τὰ εὐώδη («Которые о благовониях»), Ὅσα περὶ τὰ δυσώδη («Которые о зловониях»), Ὅσα περὶ τὰ ἄψυχα («Которые о неживой природе»), Ὅσα περὶ ἔμψυχα («Которые о живой природе»), Ὅσα περὶ θάμνους καὶ λαχανώδη («Которые о кустарниках и травах»), Ὅσα περὶ ὀπώραν («Которые о сборе плодов»), Ὅσα περὶ τὸν ἀέρα («Которые о воздухе»), Ὅσα περὶ τοὺς ἀνεμούς («Которые о ветрах»), Ὅσα περὶ σωφροσύνην καὶ ἀκολασίαν, καὶ ἐγκράτειαν καὶ ἀκρασίαν («Которые о благоразумии и распущенности, воздержанности и невоздержанности») и многие другие.

Еще в XIX веке для всех стало очевидно, что это сочинение не могло принадлежать знаменитому философу и систематизатору научных знаний⁵⁹. Тогда же возникла идея, являющаяся до сих пор общепринятой: «Проблемы» созданы в Академии учениками и последователями Аристо-

⁵⁵ Во всяком случае, в греческом тексте нет ничего, что дало бы основание переводить χριῶσιν как «бледнеют». Ср.: *Авл Геллий*. Аттические ночи. Перевод с латинского, под общей редакцией А. Я. Тыжова, А. П. Бехтер. СПб., 2008 (далее — *Авл Геллий*. Аттические ночи). С. 350.

⁵⁶ В издании, с которым я работал (*Auli Gellii Noctium atticarum libri XX. Perpetuis notis et emendationibus illustraverunt J. Fredericus et J. Gronovii. Lugduni Batavorum, 1706. P. 840*), значится непонятное ὡ, измененное мною на ὡς. Перевод сделан с учетом этого изменения.

⁵⁷ Буквально: «естественные», «природные».

⁵⁸ В далее приводящихся названиях секций местоимение ὅσα («которые») подразумевает группу проблем, связанных с той или иной тематикой в каждом разделе.

⁵⁹ Хотя в XVIII веке Жан Баттист Рамо считал это произведение принадлежащим Аристотелю. См. *Rameau J. Traité d'harmonie. [Paris,] 1722. P. 17.*

теля в IV или III веках до н. э. Историк античной музыки невозможно вынести решение по этому вопросу, основываясь на содержании всего памятника. Однако, если оценивать данное сочинение исключительно по тем разделам, которые посвящены музыке (о них см. далее), то складывается вполне определенное мнение. Их сопоставление с аналогичными по тематике трудами таких учеников Аристотеля, как Аристоксен и Теофраст, показывает сомнительность сформировавшегося воззрения. Даже самый общий анализ музыкальных разделов «Проблем» выявляет столь низкий их уровень, что делает его весьма далеким от подлинных работ последователей Аристотеля времен Аристоксена и Теофраста. Скорее всего, разделы этого трактата появились в рукописном обиходе спустя многие столетия, поскольку «Проблемы» представляют собой собрание неоднородного материала. С одной стороны, это достаточно верные наблюдения, правда, не всегда соответствующим образом изложенные, а с другой — весьма «странные» параграфы, которые можно трактовать только как попавшие в текст «Проблем» по недоразумению.

Особенно очевидно такие наблюдения проявляются при знакомстве с секцией XIX, согласно названию предполагающей обсуждение проблем «Которые о гармонии» (Ὅσα περὶ ἀρμονίαν), то есть о музыке.

Но прежде целесообразно осуществить общий обзор содержания другой секции XI, тематика которой не связана непосредственно с музыкой, но освещает «звучащую природу», окружающую человека. По терминологии авторов в ней изложены проблемы «Которые о звучании» (Ὅσα περὶ φωνῆς). Для того чтобы составить о них общее представление, в предлагаемом далее перечне представлен только главный вопрос ряда разделов без его дальнейшего объяснения, поскольку и этого вполне достаточно, чтобы понять круг интересов создателей этого текста:

§ 1. Διὰ τί τῶν αἰσθήσεων ἐκ γενετῆς μάλιστα τὴν ἀκοὴν πηροῦνται;

§ 2. Διὰ τί οἱ κωφοὶ πάντες διὰ τῶν ῥινῶν φθέγγονται;

§ 3. Διὰ τί μεγαλόφωνοι πάντες εἰσὶν οἱ θερμοὶ τὴν φύσιν;

§ 5. Διὰ τί εὐηκοώτερα τὰ τῆς νυκτός;

§ 6. Διὰ τί πόρρωθεν αἱ φωναὶ ὀξύτεραι δοκοῦσιν εἶναι;

§ 7. Διὰ τί αἱ νεηλιφεῖς οἰκίαι μᾶλλον ἤχοῦσαν;

§ 8. Διὰ τί, ἐὰν τις πίθον καὶ κεράμια κενὰ κατορύξῃ καὶ παμάσῃ, μᾶλλον ἤχει τὰ οἰκήματα, καὶ ἐὰν φρέαρ ἢ λάκκος ἢ ἐν τῇ οἰκίᾳ;

§ 9. Διὰ τί δὲ μᾶλλον, ἐὰν κατορύξῃ τις, ἤχει, ἢ ἐὰν μή;

§ 1. Отчего среди чувств, [полученных] от рождения, больше повреждаются [те, которые связаны со] слухом?

§ 2. Отчего все глухие издают звуки через ноздри?⁶⁰

§ 3. Почему все громкоголосые горячи по [своей] природе?

§ 5. Отчего лучше слышится ночью?

§ 6. Отчего кажется, что более высокие голоса [находятся] дальше?

§ 7. Отчего свежепокрашенные дома лучше резонируют?

§ 8. Отчего, если кто-то закопает и закроет крышкой пустой глиняный сосуд, то комнаты лучше резонируют, если в доме [имеется] бассейн или водоем?

§ 9. Отчего же [предметы] лучше резонируют, если закопаны, чем если не [закопаны]?

⁶⁰ Этот параграф в дошедших до нас рукописях повторяется также как § 4, поэтому он вторично не упоминается.

§ 10. Διὰ τί τὸ ὕδωρ τὸ ψυχρὸν ἐκ τοῦ αὐτοῦ ἀγγείου ἐκχεόμενον ὀξύτερον ποιεῖ τὸν ψόφον;

§ 11. Διὰ τί τοῖς ἠγρυπνηκόσιν ἡ φωνὴ τραχυτέρα;

§ 12. Διὰ τί μετὰ τὰ σιτία τάχιστα ἀπορρήγνυται ἡ φωνή;

§ 13. Διὰ τί οἱ κλαίοντες ὀξὺ φθέγγονται, οἱ δὲ γελῶντες βαρῦ;

§ 14. Διὰ τί οἱ παῖδες καὶ τὰ ἄλλα τῶν ζώων τὰ νέα ὀξύτερον φθέγγονται τῶν τελείων, καὶ ταῦτα τῆς ὀξύτητος σφοδρότητος οὐσης;

§ 16. Διὰ τί οἱ ἄγονοι, οἷον παῖδες, γυναῖκες, καὶ οἱ ἤδη γέροντες καὶ οἱ εὐνοῦχοι, ὀξὺ φθέγγονται, οἱ δὲ ἄνδρες βαρῦ;

§ 17. Διὰ τί αἱ φωναὶ βαρύτεραι ἡμῖν εἰσὶ τοῦ χειμῶνος;

§ 18. Διὰ τί ἐκ τῶν πότων καὶ τῶν ἐμέτων καὶ ἐν τοῖς ψύχεσι βαρύτερον φθέγγονται;

§ 19. Διὰ τί ἐγγυθὲν μὲν ἡ βαρύτερα μᾶλλον ἐξακούεται, πόρρωθεν δὲ ἥττον;

§ 20. Διὰ τί ἡ φωνὴ ὀξύτερα φαίνεται τοῖς μακροτέραν ἀφεστηκόσι, τοῦ ὀξέος ὄντος ἐν τῷ ταχέως φέρεσθαι, τὸ δὲ μακρότερον φερόμενον βραδύτερον κινεῖται;

§ 21. Διὰ τί καὶ οἱ γεγυμνασμένοι καὶ οἱ ἀσθενεῖς ὀξὺ φθέγγονται;

§ 22. Διὰ τί τοῖς μετὰ τὰ σιτία κεκραγόσιν ἡ φωνὴ διαφθείρεται;

§ 23. Διὰ τί, εἴπερ ἡ φωνὴ ἐστὶν ἀήρ τις ἐσηματισμένος καὶ φερόμενος, διαλύεται πολλάκις τὸ σχῆμα, ἡ δὲ ἡχώ, ἡ γίνεται πληγέντος τοῦ τοιοῦτου πρὸς τι στερεόν, οὐ διαλύεται αὕτη, ἀλλὰ σαφῶς ἀκούομεν αὐτῆς;

§ 24. Διὰ τί τῶν μὲν ἄλλων ζώων τὰ νέα καὶ νήπια ὀξύτερον φθέγγονται τῶν τελείων, οἱ δὲ μόσχοι βαρύτερον τῶν τελείων βοῶν;

§ 10. Отчего холодная вода, выливаемая из одного и того же сосуда, создает более высокое звучание, [чем горячая]?

§ 11. Отчего голос грубее у тех, кто не спал?

§ 12. Отчего голос прерывается после быстрой еды?

§ 13. Отчего плачущие издают звуки высоко, а смеющиеся — низко?⁶¹

§ 14. Отчего дети и детеныши других живых существ издают звучание более высоко, чем взрослые, хотя высота происходит от силы?

§ 16. Отчего бесплодные — как дети, женщины, [и] уже состарившиеся⁶², а также внуки — издают звуки высоко, а мужчины — низко?⁶³

§ 17. Отчего зимой голоса у нас понижаются?

§ 18. Отчего после пьянства и рвоты в стужу издают более низкие звуки?

§ 19. Отчего вблизи более низкий [голос] слышится лучше, а издалека — хуже?

§ 20. Отчего голос кажется более высоким тем, кто удален [от него] на большее [расстояние], хотя высота связана с тем, что быстро движется, а движущееся на большее [расстояние] движется медленнее?

§ 21. Отчего те, кто тренировались гимнастикой, и слабые издают звуки высоко?

§ 22. Отчего голос портится у тех, кто кричит после еды?

§ 23. Если голос — это некий сформированный и движущийся воздух, форма [которого] часто разрушается, а эхо, которое получается, когда такой [воздух] ударяется в что-то узкое, то почему само [эхо] не разрушается, но мы ясно его слышим?⁶⁴

§ 24. Отчего детеныши других живых существ и младенцы издают звуки более высоко, чем взрослые, а телята — более низко, чем взрослые быки?

⁶¹ Эта же проблема обсуждается также в § 15 и 50.

⁶² Буквально: «уже старики».

⁶³ Почти этот же текст повторяется в § 34 и 62.

⁶⁴ Та же самая проблема обсуждается и в § 51.

§ 25. Διὰ τί, ὅταν ἀχυρωθῶσιν αἱ ὀρχήστραι, ἦττον οἱ χοροὶ γεγώνασιν;

§ 26. Διὰ τί ποτε ὁ ἄλς, ὅταν εἰς πῦρ ἐμβληθῆ, ψοφεῖ;

§ 27. Διὰ τί ποτε τῶν παιδίων ἔνια, πρὶν ἤκειν τὴν ἡλικίαν ἐν ἧ σαφηνίσειν ὥρα αὐτοῖς, φθεγζόμενα καὶ σαφῶς εἰπόντα πάλιν ὁμοίως διάγουσιν, ἕως ἂν ἦλθῃ ὁ εἰωθὸς χρόνος;

§ 28. Διὰ τί ἔνια ψοφεῖ καὶ κινεῖται ἐξαιφνης, οἷον τὰ κιβώτια, οὐδενὸς αἰσθητοῦ κινουμένου;

§ 29. Διὰ τί οἱ χασμώμενοι ἦττον ἀκούουσιν;

§ 30. Διὰ τί ἰσχνόφωνοι παῖδες ὄντες μᾶλλον ἢ ἄνδρες;

§ 31. Διὰ τί ἡ φωνὴ τρέμει καὶ τῶν ἀγωνιῶντων καὶ τῶν δεδιότων;

§ 32. Διὰ τί οἱ μὲν ἀγωνιῶντες βαρὺ φθέγγονται, οἱ δὲ φοβούμενοι ὀξύ;

§ 33. Διὰ τί εὐηκοωτέρα ἡ νύξ τῆς ἡμέρας ἐστίν;

§ 35. Διὰ τί οἱ ἰσχνόφωνοι οὐ δύνανται διαλέγεσθαι μικρόν;

§ 36. Διὰ τί δὲ ἀγωνιῶντες μὲν μᾶλλον ἰσχνόφωνοι γίνονται, ἐν δὲ ταῖς μέθαις ἦττον;

§ 37. Διὰ τί ἐξωθεν εἰς τὰς οἰκίας εἴσω ἀκούεται μᾶλλον ἢ ἔσωθεν ἕξω;

§ 38. Διὰ τί οἱ ἰσχνόφωνοι μελαγχολικοί;

§ 39. Διὰ τί τὰ πράσα συμφέρει πρὸς εὐφωνίαν, ἐπεὶ καὶ τοῖς πέρδιξι;

§ 40. Διὰ τί τὰ μὲν ἄλλα ὀξύτερον φθέγγεται σφοδρότερα ὄντα, ὁ δὲ ἄνθρωπος ἀσθενῶν;

§ 41. Διὰ τί ἀκούοσι μᾶλλον κατέχοντες τὸ πνεῦμα ἢ ἐκπνέοντες;

§ 25. Отчего, когда оркестры усыпаны соломой, хоры меньше слышны?

§ 26. Отчего соль трещит, когда ее кидают в огонь?

§ 27. Отчего иногда некоторые из детей, прежде чем достигнуть возраста, в котором им пора членораздельно говорить, они аналогичным образом сохраняют [способность] произносимых и ясно говорящихся [речей], вплоть до того, пока наступает обычное время [для членораздельных высказываний]?

§ 28. Отчего некоторые предметы внезапно издают звук и двигаются, словно ящики, хотя никакого чувства не [указывает на]двигающийся [предмет]?

§ 29. Отчего те, кто разевают рот, хуже слышат?

§ 30. Отчего мальчики больше заикаются, чем мужчины?

§ 31. Отчего голос дрожит у тревожащихся и боящихся?

§ 32. Отчего взволнованные [люди] произносят звуки низко, а боящиеся — высоко?⁶⁵

§ 33. Отчего легче слышать ночью, чем днем?

§ 35. Отчего заики не могут разговаривать тихо?

§ 36. Отчего волнующиеся больше заикаются, а при опьянении — меньше?

§ 37. Отчего, [находясь] вне [дома], снаружи [кажется, что] внутри дома слышно лучше, чем снаружи?

§ 38. Отчего заики [являются] меланхоликами?

§ 39. Отчего лук-порей способствует красивому голосу, и даже после куропаток?

§ 40. Отчего другие [живые существа], являясь более сильными, издают более высокое звучание, а человек — будучи слабым?

§ 41. Отчего лучше слышат задерживающие дыхание, чем выдыхающие?⁶⁶

⁶⁵ § 53 повторяет то же самое.

⁶⁶ Вариант этой «проблемы» изложен в § 48: «Отчего мы слышим лучше, задерживая дыхание? (Διὰ τί κατέχοντες τὸ πνεῦμα μᾶλλον ἀκούομεν);».

§ 42. Διὰ τί θάπτων μὲν ψοφοῦσι καὶ πηδῶσιν οἱ μικροὶ ἄλλες, μείζω δὲ ψοφοῦσι καὶ πηδῶσιν οἱ μεγάλοι;

§ 43. Διὰ τί, ἐὰν εἰς πολλὸ πῦρ ἐμβάλῃ τις τὸ αὐτὸ μέγεθος ἄλως, ἦττον ψοφεῖ ἢ οὐ ψοφεῖ;

§ 44. Διὰ τί οἱ χασμῶμενοι ἦττον ἀκούουσιν;

§ 45. Διὰ τί τῆς φωνῆς, ἐπειδὴ ῥύσις τις ἐστὶ, φύσιν ἐχούσης ἄνω φέρεσθαι, μᾶλλον ἐστὶν εὐήκοος ἄνωθεν κάτω ἢ κάτωθεν ἄνω;

§ 46. Διὰ τί μεθύνωντων μᾶλλον ἀπορρήγνυται ἡ φωνὴ ἢ νηφόντων;

§ 47. Διὰ τί ποτε τῶν ὀξυτέρων φωνῶν πορρώτερον ἀκούουσιν;

§ 49. Διὰ τί τὸ μὲν φῶς οὐ διέρχεται διὰ τῶν πυκνῶν, λεπτότερον ὂν καὶ πόρρω ἰὸν καὶ θάπτων, ὁ δὲ ψόφος διέρχεται;

§ 52. Διὰ τί ἐνός τε καὶ πολλῶν φθεγγομένων ἅμα οὔτε ἴσος ὁ φθόγγος, οὔτε ἐπὶ πλείων γεγωνόσιν ὡς κατὰ λόγον εἰς τὸ πόρρω;

§ 54. Διὰ τί ἰσχνόφωνοι γίνονται;

§ 55. Διὰ τί μόνον τῶν ἄλλων ζῶων ἄνθρωπος γίνεται ἰσχνόφωνος;

§ 56. Διὰ τί τοῦ μὲν χειμῶνος ὀξύτερον φθέγγονται καὶ νήφοντες, θέρους δὲ καὶ μεθύνοντες βαρύτερον;

§ 42. Отчего меньшее количество соли [на огне] трещит и подскакивает быстрее, а большее — трещит и подскакивает сильнее?

§ 43. Отчего, если кто-то в много огня бросит столько же⁶⁷ соли, то она меньше трещит или [вовсе] не трещит?

§ 44. Отчего зевающие хуже слышат?

§ 45. Отчего, когда голос, как некое течение, обладая по природе [способностью] двигаться вверх, лучше воспринимается сверху вниз, чем снизу вверх?

§ 46. Отчего голос пьяных больше прерывается, чем трезвых?⁶⁸

§ 47. Отчего дальше слышат, пожалуй, [звуки] более высоких голосов?

§ 49. Отчего свет, который более тонкий [чем звук], а также распространяется дальше и быстрее, не проникает через плотные вещи, а звучание проходит?

§ 52. Отчего, когда один и многие [люди] произносят звук одновременно, то [возникающее общее] звучание не является одинаковым и по дали [распространения] не соответствует множеству [людей его издающих], как [должно быть] по [их] соотношению?

§ 54. Отчего получают заики?⁶⁹

§ 55. Отчего среди других живых существ только человек становится заикой?

§ 56. Отчего зимой и трезвыми [людьми] звуки произносят более высоко, а летом и пьяными — более низко?

⁶⁷ Буквально: «такую же величину».

⁶⁸ Это один из немногих фрагментов данного раздела «Проблем», который может дать некоторые сведения о музыкальном быте древности, но не об искусстве. В доказательство приведенного утверждения в тексте сказано: «Из-за того ли, что наполненность [желудка] быстро разрушает голос? Доказательством этого [служит то, что] ни хоры, ни актеры не репетируют после завтрака, [только] будучи натощак. [Пьяные] же более наполнены после питья, [и] естественно, что [их] голоса сильнее трескаются» (Ἦ διὰ τὸ πεπληρωθῆαι ταχέως ἀπορρηγνύασι τὴν φωνήν; σημεῖον δὲ τούτου οὔτε γὰρ οἱ χοροὶ μελετῶσιν ἐξ ἀρίστου οὔτε οἱ ὑποκριταί, ἀλλὰ νήστευς ὄντες. ἐν δὲ τῇ μέθῃ πληρέστεροι ὄντες εὐλόγως μᾶλλον ἀπορρηγνυται τὰς φωνάς).

⁶⁹ § 60 является повторением той же проблемы.

§ 57. Διὰ τί ἡ φωνὴ ὑστατον τελειοῦται τοῖς ἀνθρώποις τῶν φεγγομένων;

§ 58. Διὰ τί ἡ μὲν ὄψις οὐ διέρχεται διὰ τῶν στερεῶν, ἡ δὲ φωνὴ διέρχεται;

§ 59. Διὰ τί γίνεται ἐλάττων μὲν ἡ φωνὴ ἐξαιρουμένων, ὁμοία δὲ τὸν χαρακτῆρα;

§ 61. Διὰ τί τοῦ χειμῶνος αἱ φωναὶ βαρύτεραι;

§ 57. Отчего у людей голос совершенствуется позже, чем у тех [живых существ], издающих звуки?

§ 58. Отчего зрение не проникает через твердые предметы, а голос — проникает?

§ 59. Отчего голос становится тише, когда [люди] удаляются, но [остается] того же характера?

§ 61. Отчего зимой голоса ниже?

Таковы интересы авторов «Проблем» к немзыкальному звуковому окружению жизни общества.

Как уже указывалось, собственно музыкальным «Проблемам» посвящена секция XIX — Ὅσα περὶ ἀρμονίαν («Которые о гармонии»), написанная также в форме «вопросоответника». В начале каждого параграфа в вопросительной форме излагается «проблема», а затем следует ее разъяснение. Причем сначала оно дается как предположение и вновь со знаком вопроса, а затем освещается уже утвердительно, в повествовательной манере.

Однако сразу нужно отметить, что и в данной секции встречаются «проблемы», не имеющие никакого отношения к музыке и продолжающие «немзыкальные традиции» секции XI. К ним с полным основанием можно отнести те параграфы, в которых дается ответ на такие вопросы:

§ 2. Διὰ τί πορρωτέρω ὁ αὐτὸς τῇ αὐτῇ φωνῇ γεγωνεῖ μετ' ἄλλων ἄδων καὶ βῶν ἢ μόνος;

§ 11. Διὰ τί ἡ ἀπηχοῦσα ὀξυτέρα;

§ 50. Διὰ τί ἴσων πίθων καὶ ὁμοίων, ἐὰν μὲν ὁ ἕτερος κένος ᾖ, ὁ δὲ ἕτερος εἰς τὸ ἥμισυ διάμεστος, διὰ πασῶν συμφωνεῖ ἡ ἡχώ;

§ 2. Отчего один и тот же [человек] с одним и тем же голосом слышен дальше вместе с другими поющими и кричащими, чем [он] один?

§ 11. Отчего эхообразное звучание выше [того, от которого оно произошло]?

§ 50. Отчего, если один из равных [по величине] и подобных глиняных кувшинов пустой, а другой наполнен наполовину, то отзвук дает октаву?

Если сюда добавить достаточно большое количество повторов, характерных и для секции XI, то становится ясно, что в компилятивном формировании текста принимал участие весьма многочисленный «коллектив» в самые разные времена.

Музыкальные же «проблемы» секции XIX, можно разделить на несколько групп. Одна из них, с изложения которой она начинается, посвящена особенностям восприятия музыки:

§ 1. Διὰ τί οἱ πονοῦντες καὶ οἱ ἀπολαύοντες ἀυλοῦνται; — Ἦ ἵνα οἱ μὲν ἦττον λυπῶνται, οἱ δὲ μάλλον χαίρωσιν;

§ 1. Отчего страдающие и наслаждающиеся авлируют? — Потому ли что [при звуках авлоса] первые меньше страдают, а вторые больше наслаждаются?

Не исключено, что таким объяснением античная музыкальная эстетика хотела понять задачу участия авлосов не только в пирушках и прочих аналогичных мероприятиях, но и в похоронном ритуале⁷⁰.

В других двух параграфах (5 и 40) высказывается и обосновывается весьма популярная мысль:

§ 5. Διὰ τί ἥδιον ἀκούουσιν δόντων ὅσα ἂν προεπιστάμενοι τυγχάνωσι τῶν μελῶν, ἢ ὧν μὴ ἐπίστανται; — Πότερον ὅτι μᾶλλον δῆλος ὁ τυγχάνων ὥσπερ σκοποῦ, ὅταν γνωρίζωσι τὸ δόμενον; τοῦτο δὲ ἡδὺ θεωρεῖν; ἢ ὅτι ἡδὺ τὸ μανθάνειν; Τοῦτου δ' αἴτιον ὅτι τὸ μὲν λαμβάνειν τὴν ἐπιστήμην, τὸ δὲ χρῆσθαι καὶ ἀναγνωρίζειν ἐστίν.

§ 5. Отчего с большим удовольствием слушают, когда поют песни, которые уже приходилось прежде слышать⁷¹, чем те, которые неизвестны? — Потому ли, что когда знают, что поется, то это лучше, словно очевидное достижение цели? Потому ли, что приятно учение? Причина этого в том, что в одном случае знание берут, а во втором — используют и вновь узнают.

Безусловно, здесь представлена ретроградная точка зрения, оправдывающая отсутствие интереса к новому. Но, к сожалению, она отражает факт, проявляющийся на протяжении всей истории развития любых искусств, а не только музыки. В качестве основы автор этого текста взял представления о процессе обучения, развитие которого строится исключительно на уже приобретенных знаниях. Однако он выпускает из поля зрения другой аспект того же просвещения — постоянное приобретение новых сведений, понимание которых зависит от широты осознания полученных прежде. Очевидно, эта сторона проблемы не понадобилась, поскольку задача состояла лишь в аргументации приверженности к традициям.

Архаичная эстетическая позиция проявляется не только в изложении этой проблемы, но и некоторых других. Так, одна из них, скорее всего, зародилась в те времена, когда инструментальная музыка как особый художественный жанр не существовала. Она являлась чем-то прикладным, сопровождая религиозные обряды, государственные торжественные и трагические мероприятия, а также в быту граждан в качестве звукового фона различных событий частной жизни. Основным объяснением негативного отношения к ней в художественно-музыкальной практике было отсутствие текста, без которого современники не могли определить содержание звучащей музыки и ее смысловую направленность⁷²:

§ 10. Διὰ τί, εἰ ἥδιον ἢ ἀνθρώπου φωνή, ἢ ἄνευ λόγου ἄδοντος οὐχ ἥδιον ἐστίν, οἷον τερετιζόντων, ἀλλ' αὐλὸς ἢ λύρα; ἢ οὐδ' ἐκεῖ ἐὰν μὴ μιμηταί, ὁμοίως ἡδύ; — Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ ἔργον αὐτό. ἢ μὲν γὰρ φωνή ἡδίων ἢ τοῦ ἀνθρώπου,

§ 10. Отчего, если приятнее голос человека, но неприятно, когда он поет без слов, как щебечут сверчки, разве что [это] авлос или лира? Либо [даже] не там⁷³, разве в равной степени приятно, если нет подражания⁷⁴? — Конечно,

⁷⁰ Об эстетике восприятия похоронной музыки с участием авлоса убедительно сказано Плутархом (*Plut. Quaest. conv.* III 8, 657a, § 2). Этот фрагмент из его сочинения см. в томе II, гл. X, § 1.

⁷¹ Буквально: «знать».

⁷² Платон, выражая общепринятое в его время мнение, писал, что «очень трудно без слова понять возникающий ритм и гармонию» (*παγχάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ρυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γινώσκειν*. — *Plat. Leg.* II 669e).

⁷³ То есть даже не в музыке.

⁷⁴ Дословно: «если не подражается».

κρουστικὰ δὲ μᾶλλον τὰ ὄργανα τοῦ στόματος, διὸ ἥδιον ἀκούειν ἢ τερετίζειν.

не в этом дело. Голос человека приятнее, а звучащие инструменты лучше, чем уста [нечеловеческие], поэтому приятнее слушать [инструменты], чем щебетать, [подражая сверчкам].

Излагающееся здесь в весьма запутанной форме воззрение самым тесным образом связано с жанром античной музыки, носившем название «теретисма» (τὸ τερέτισμα, от глагола τερετίζειν — «стрекотать» как цикада или «щебетать» как ласточка). Древние эллины верили, что цикады и ласточки издают однотипные звуки. Поэтому музыкальные жанры с большим количеством вокальных фиоритур и распевов одного слога именовались «теретисмами». Согласно словарю Гесихия, «теретикствующие — те [которые], как бы подражают⁷⁵ ласточке» (τερετίζοντα ... ἐκ μεταφορᾶς τῆς χελδόνος). Как известно, при таком «фиоритурном» способе изложения музыкального материала текст теряет свою гегемонию при восприятии художественного произведения. Ведь продолжительные распевы отдельных слогов оттесняют его на задний план, а иерархию всецело возглавляет музыка. Не исключено, что такие преобразования в древности были шагом на пути активного внедрения в художественную практику инструментальной музыки, вообще лишенной текста. Во всяком случае, все говорит о том, что подобный «теретикствующий» стиль музицирования со временем распространился не только в вокальной музыке, но и в инструментальной, где он отличался тем, что инструменталист доступными ему средствами «подражал» вокальным «фиоритурам». В словаре Гесихия сказано, что «теретисмы — ложные песни, как бряцания кифары и песни цикад» (τερετίσμα· τὰ ᾠδαὶ ἀπατηλαί, τὰ τῆς κιθάρης κρούματα, καὶ τὰ τῶν τεττίγων ᾄσματα). Совместное упоминание таких форм музицирования («бряцания кифары и песни цикад») подтверждает высказанные соображения.

Логика же процитированного параграфа «Проблем» фиксирует ряд фактов, отражающих особенности отношения современников к указанному музыкальному жанру. Автор признается, что без слов нет понимания того, кому «подражают» образы произведения. А по сложившимся представлениям, «подражание» реальной жизни и самым различным характерам людей — основная цель любого искусства⁷⁶. Человечество должно было пройти значительный этап художественного развития, чтобы научиться определять музыкальный объект «подражания» без помощи слов. Античность только начала этот непростой путь, и поэтому осмысление всех возникавших вопросов было весьма актуально. Вместе с тем, из комментируемого текста следует, что отсутствие слова и свершившийся переход «теретисмы» из вокального жанра в инструментальный вынуждал давать новые эстетические оценки. В этом случае пришлось искать положительные черты в активно заявлявшей о себе инструментальной музыке. Как известно, в данном случае важная задача музыкальной эстетики — осмысление не только ху-

⁷⁵ Буквально: «посредством метафоры».

⁷⁶ Аристотель был убежден, что «эпическая поэзия, создание трагедии, и еще комедия и дифирамбическое творчество, [а также] большинство [жанров] авлетики и все [разновидности] кифаристики — полностью оказываются подражаниями» (Ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλειῆστη καὶ κιθαριστικῆς πάσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. — *Aristot. Poet.* 1, 1447a 14–19).

дожественного замысла, но и полученного творческого результата. С этой точки зрения, она, подобно музыковедению, следует за изменениями, совершающимися в музыкальной практике, и призвана найти им объяснение. Это был необходимый шаг, чтобы не отставать от перемен, происходивших в художественном мышлении. Очень важно, что такое направление было зафиксировано в одном из памятников музыковедения, пусть даже в достаточно запутанной форме.

Еще один музыкально-эстетический критерий Античности высказан в следующем параграфе «Проблем»:

§ 9. Διὰ τί ἥδιον τῆς μονωδίας ἀκούομεν, ἂν τις πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ἄδῃ; καίτοι πρόσχορδα καὶ τὸ αὐτὸ μέλος ἄδουσιν ἀμφοτέρως. εἰ γὰρ ἔτι μᾶλλον τὸ αὐτὸ, πλέον ἔδει πρὸς πολλοὺς αὐλητάς, καὶ ἔτι ἥδιον εἶναι. — Ἦ ὅτι τυγχάνων δῆλος τοῦ σκοποῦ μᾶλλον, ὅταν πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν; τὸ δὲ πρὸς πολλοὺς αὐλητάς ἢ λύρας πολλὰς οὐχ ἥδιον, ὅτι ἀφανίζει τὴν φῶδῆν.

§ 9. Отчего с большей приятностью мы слушаем монодию, если кто-то поет под авлос или лиру? Ведь оба [звучания] согласованы, так как они исполняют⁷⁷ тот же самый мелос. Ибо если [чего-то] того же самого больше, то оно больше радуется, [а] при многих авлетах оно еще приятнее. — Потому ли [приятно] что получается большая ясность цели, когда [поют] под авлос или лиру? Но неприятно [звучание] со многими авлетами и многими лирами, когда [их игра] заглушает пение.

Перед нами одна из попыток эстетически осмыслить процесс ансамблевого музицирования и дать ему «оправдание». Она сводится к тому, что певец и сопровождающий его инструменталист звучат в «унисон», выражающийся термином πρόσχορδα, подразумевающим «по одним струнам», то есть общую мелодическую линию. Вместе с тем большое количество исполнителей-инструменталистов, согласно тексту, не должно заглушать пения. Хотя здесь никак не отражен отход античной музыки от строгих принципов монодии, учитывая возможную позднюю эпоху создания этого источника (см. выше). Вполне возможно, что процитированный параграф является косвенной защитой одноголосия. Именно тогда «унисонность» традиционного ансамблевого музицирования могла демонстрироваться как лучшее качество по сравнению с новым направлением, когда аккомпанемент мог отступать от унисона. Во всяком случае, почти то же самое повторяется в § 43. Не исключено, что этот повтор (как и некоторые другие) был не столько следствием неудачной организации текста, сколько отражением стремления его компиляторов сфокусировать таким образом внимание на важных аспектах содержания.

Следующая группа «Проблем» анализируемого раздела трактата Псевдо-Аристотеля связана с музыкальной системой. Она описывается не во всех параметрах, а только в тех, которые составителям очевидно представлялись главными. Так, их интересовал, прежде всего, центральный звук — «меса», и само объяснение начинается с описания происхождения этого термина. Очевидно, обсуждению этого вопроса придавалось большое значение, так как ему посвящены два параграфа, отстоящие друг от друга на значительном удалении. Что же касается их содержания, то, обладая общей основой, они предлагают разные варианты.

⁷⁷ Дословно: «поют».

В одном параграфе сказано:

§ 25. Διὰ τί μέση καλεῖται ἐν ταῖς ἀρμονίαις, τῶν δὲ ὀκτῶ οὐκ ἔστι μέσον; — Ἦ ὅτι ἐπτάχορδοι ἦσαν αἱ ἀρμονίαι τὸ παλαιόν, τὰ δὲ ἐπτά ἔχει μέσον.

§ 25. Отчего меса [так] называется в гармониях, хотя среди восьми [звуков] нет среднего? — Потому ли, что гармонии были в древности гептахордными, а семь [звуков] имеют средний.

Второй, более развернутый, затрагивает новые аспекты:

§ 44. Διὰ τί τῶν μὲν <ὀκτῶ>⁷⁸ μέση καλεῖται, τῶν δὲ ὀκτῶ οὐκ ἔστι μέσον; — Ἦ ὅτι ἐπτάχορδοι ἦσαν αἱ ἀρμονίαι τὸ παλαιόν, τὰ δὲ ἐπτά ἔχει μέσον; ἔτι ἐπειδὴ τῶν μεταξὺ τῶν ἄκρων τὸ μέσον μόνον ἀρχὴ τίς ἐστιν (ἐστὶν τῶν εἰς θάτερον τῶν ἄκρων νεύοντων ἐν τινι συστήματι ἀνὰ μέσον ὃν ἀρχή), τοῦτ' ἐστὶν μέσον. ἐπεὶ δ' ἔσχατα μὲν ἐστὶν ἀρμονίας νεάτη καὶ ὑπάτη, τούτων δὲ ἀνὰ μέσον οἱ λοιποὶ φθόγγοι ὧν ἡ μέση καλουμένη μόνη ἀρχὴ ἐστὶ θατέρου τετραχόρδου, δικαίως μέση καλεῖται. τῶν γὰρ μεταξύ τινῶν ἄκρων τὸ μέσον ἦν ἀρχὴ μόνον.

§ 44. Отчего среди <восьми> [звуков] меса [так] называется, хотя среди восьми нет среднего? — Потому ли, что в древности гармонии были гептахордными, а семь имеют средний? Из-за того, что между крайними [звуками] единственно средним является некое «начало» (когда края сходятся <в> другом [звуке] в центре какой-либо системы), это и будет серединой. Так как границы гармонии⁷⁹ — нэта и гипата, а между ними остальные звуки, то среди них так называемая меса — единственное «начало» для каждого тетра хорда. Она справедливо называется *месой*, ибо среди [звуков], являющихся крайними, [звук] «начала» был единственным центром.

Таким образом, читателя, знакомого с функционированием системы, уже содержащей в себе как пары соединенных тетра хордов, образующих гептахорд, так и пары отделенных, формирующих октахорд, текст возвращает к тем временам, когда существовало лишь гептахордное соединение. Именно при такой организации название «меса» (μέση — «средняя», «центральная») было вполне естественным. Более того, это центральное положение «меса» отождествляется с неким началом формирования системы⁸⁰. Однако, по непонятной причине, новая эпоха в тексте представлена как исключительно октахордная, хотя хорошо известно, что классическая форма системы включала в себя также и гептахордные соединения тетра хордов.

Кроме того, меса представлена в «Проблемах» еще как и акустический центр системы:

§ 20. Διὰ τί, ἐὰν μὲν τις τὴν μέσῃν κινήσῃ ἡμῶν, ἀρμόσας τὰς ἄλλας χορδὰς, καὶ

§ 20. Отчего если кто-то из нас изменит месу, когда другие струны

⁷⁸ Конъюнктура моя, поскольку в рукописях и в классическом издании текстов Аристотеля (*Aristoteles. Opera. Edidit Academia Regia Borussica. Volumen secundum. Aristoteles Graece ex recensione Im. Bekkeri. Volumen posterius. Berolini, 1831. P. 922*) — ἐπτά, что является очевидной ошибкой. Перевод сделан с учетом этого изменения.

⁷⁹ Буквально: «края гармонии».

⁸⁰ Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. С. 192–200.

χρήται τῷ ὀργάνῳ, οὐ μόνον, ὅταν κατὰ τὸν τῆς μέσης γένηται φθόγγον, λυπεῖ καὶ φαίνεται ἀνάρμοστον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἄλλην μελωδίαν: ἐὰν δὲ τὴν λιχανὸν ἢ τινα ἄλλον φθόγγον, τότε φαίνεται διαφέρειν μόνον, ὅταν κακείνη τις χρήται; — Ἡ εὐλόγος τοῦτο συμβαίνει; πάντα γὰρ τὰ χρηστὰ μέλη πολλάκις τῇ μέσῃ χρήται, καὶ πάντες οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ πυκνὰ πρὸς τὴν μέσῃ ἀπαντῶσι, καὶ ἀπέλθωσι, ταχὺ ἐπανερχονται, πρὸς δὲ ἄλλην οὕτως οὐδεμίαν.

καθάπερ ἐκ τῶν λόγων ἐνίων ἐξαιρεθέντων συνδέσμων οὐκ ἔστιν ὁ λόγος Ἑλληνικὸς, οἷον τὸ τέ καὶ τὸ καί, ἐνιοὶ δὲ οὐθὲν λυποῦσι, διὰ τὸ τοῖς μὲν ἀναγκαῖον εἶναι χρῆσθαι πολλάκις, εἰ ἔσται λόγος, τοῖς δὲ μὴ οὕτω καὶ τῶν φθόγγων ἢ μέσῃ ὥσπερ σύνδεσμός ἐστι, καὶ μάλιστα τῶν καλῶν, διὰ τὸ πλειστάκις ἐνυπάρχειν τὸν φθόγγον αὐτῆς.

Следовательно, меса здесь выступает как звук, по которому словно настраивается вся музыкальная система. Такое отношение можно условно сравнить с функцией современного гобоя, по конкретному звуку (*la*) которого настраивается весь оркестр. Однако античная музыкальная система была теоретическим феноменом, в отличие от современной, лишенная «абсолютной высоты», а значит, способная воплощаться на любом высотном уровне. Во всяком случае, совершенно очевидно, что ни о каком ладотональном центре здесь не идет речь, а все новоевропейские воззрения, согласно которым система имеет такой центр⁸², не находят подтверждения ни в этом, ни в других источниках.

Большое внимание в секции XIX уделяется таким интервальным образованиям, как антифония и симфония:

§ 16. Διὰ τί ἡῖδιον τὸ ἀντίφωνον τοῦ συμφώνου; — Ἡ ὅτι μᾶλλον διάδηλον γίνεται τὸ συμφωνεῖν, ἢ ὅταν πρὸς τὴν συμφωνίαν ἄδη. ἀνάγκη γὰρ τὴν ἑτέραν ὁμοφωνεῖν, ὥστε δύο πρὸς μίαν φωνὴν γινόμεναι ἀφανίζουσι τὴν ἑτέραν.

настроены, и будет пользоваться инструментом, то [звучание] раздражает и оказывается негармоничным не только когда возникает звук меса, но и остальная мелодия. Если же [кто-то изменит] лиханос или какой-то другой звук, тогда обнаружится, что отличается только он, когда им кто-то пользуется? — Так ли это?⁸¹ Все хорошие мелосы многократно пользуются месою, а все хорошие мастера часто обращаются к месе, и если они отходят [от нее], то быстро возвращаются [к ней], как ни к какому другому [звуку].

Как из некоторых речей убираются союзы — например, «или» и «и», — то это уже не эллинская речь. Ведь некоторые [слова] не раздражают, поскольку необходимо, чтобы они многократно использовались, если, [конечно, это] будет речь, а не [что-то иное]. Так, среди звуков меса подобна союзу и особенно для прекрасных произведений, из-за того, что ее звук встречается [в них] чаще всего.

§ 16. Отчего антифон приятнее симфонии? — Потому ли, что симфония создается более ясно различимой [по звукам], чем когда поется по согласованности [антифона]. Ведь [для него]⁸³ необходимо, чтобы другой [звук] был однозвучным [с ним], так как получающиеся два [разных звука] затмевают друг друга.

⁸¹ Буквально: «действительно ли это согласуется [с описанным фактом]?»

⁸² Их обзор см. в книге: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. С. 29–34.

⁸³ То есть антифона.

§ 17. Διὰ τί διὰ πέντε οὐκ ᾄδουσι ἀντίφωνα; — Ἡ ὅτι οὐχ ἡ αὐτὴ ἢ σύμφωνος τῇ συμφωνίᾳ, ὥσπερ ἐν τῷ διὰ πασῶν; ἐκεῖνη γὰρ ἐν τῷ βαρεῖ ἀνάλογον, ὡς ἡ ὀξεῖα ἐν τῷ ὀξεῖ: ὥσπερ οὖν ἡ αὐτὴ ἐστὶν ἅμα καὶ ἄλλη. αἱ δ' ἐν τῷ διὰ πέντε καὶ διὰ τεττάρων οὐκ ἔχουσιν οὕτως, ὥστε οὐκ ἐμφαίνεται ὁ τῆς ἀντιφώνου φθόγγος: οὐ γὰρ ἐστὶν ὁ αὐτός.

§ 17. Отчего квинту не поют антифонно? — Потому ли, что в симфонии созвучным [оказывается] не один и тот же [звук], как в октаве? Ибо та⁸⁴ [содержит] внизу соответствие [высокому звуку], как высокая вверх [соответствие низкому звуку]; словно один и тот же [звук] является одновременно и тем, и другим. Но в квинте и кварте [звуки] соотносятся не так, поэтому [в них] не обнаруживается звук антифона, поскольку отсутствует «тот же самый» [звук].

Здесь нет ничего нового и, как уже указывалось, такое подразделение интервалов зафиксировано со времен Клавдия Птолемея и Теона Смирнского⁸⁵. Это обстоятельство может служить аргументом в пользу того, что данные параграфы секции XIX «Проблем» не могли быть созданы не только непосредственными учениками Аристотеля, но и даже теми, которые следовали учению философа спустя несколько столетий после его смерти.

Безусловно, этот памятник не мог обойтись без влияния концепции пифагорейцев, проявляющейся довольно отчетливо в ряде параграфов. Однако в некоторых случаях пифагорейские принципы настолько упрощены, что искажают их учение. Свидетельством этого может служить следующий фрагмент:

§ 35. Διὰ τί ἡ διὰ πασῶν καλλίστη συμφωνία; — Ἡ ὅτι ἐν ὅλοις ὄροις οἱ ταύτης λόγοι εἰσὶν, οἱ δὲ τῶν ἄλλων οὐκ ἐν ὅλοις; ἐπεὶ γὰρ διπλασία ἡ νῆτη τῆς ὑπάτης, οἷα ἡ νῆτη δύο, ἡ ὑπάτη ἕν, καὶ οἷα ἡ ὑπάτη δύο, ἡ νῆτη τέσσαρα, καὶ αἰεὶ οὕτως.

§ 35. Отчего октава — самая прекрасная симфония? — Потому ли, что ее пропорции выражаются в целых числах, а [отношения] остальных — не в целых? Так, нэта — это удвоенные гипаты, поскольку нэта — [число] 2, а гипата — 1, либо гипата — 2, а нэта — 4 и так далее.

Здесь в подражание пифагорейской теории интервалов приводятся «арифметические аргументы» для доказательства превосходства октавы над другими симфониями. Причем это делается на примере соотношения крайних звуков одной и той же пары тетрахордов: гипаты тетрахорда средних и нэты тетрахорда отделенных. В диатоническом ладе этими звуками (e – e¹) обрамлен следующий фрагмент античной двухоктавной системы: см. таблицу на с. 294.

По мнению автора приведенного текста, отношение крайних звуков могут выражаться одной и той же пропорцией в двух вариантах: либо 2 : 1, либо 4 : 2. О возможных других самых разных числовых формах такого же пропорционального отношения в тексте умалчивается.

Однако его составитель трактует в указанных пропорциях нэту как числа 2 или 4, а гипату как 1 или 2. А это уже явная вульгаризация пифагорейской идеи, поскольку в основе ее концепции лежали не числа, представляющие звуки, а пропорциональные отношения вибрирующих частей

⁸⁴ Вновь антифония.

⁸⁵ См. гл. IV, § 2 и 3.

| | | |
|-------------------------|---|-----------|
| тетрахорд отделенных |  | нэта |
| |  | паранэта |
| |  | трита |
| |  | парамеса |
| тетрахорд средних |  | меса |
| |  | лиханос |
| |  | паргипата |
| |  | гипата |

струны. Такое ошибочное толкование говорит, что во времена создания секции XIX «Проблем» акустико-математические положения пифагорейской школы могли уже достаточно исказиться.

Этот пример не единственный среди подобных казусов анализируемого источника. Аналогичная «модернизация» проявляется и в следующем параграфе:

§ 41. Διὰ τί δις μὲν δι' ὄξειων ἢ δις διὰ τεττάρων οὐ συμφωνεῖ, δις διὰ πασῶν δέ; — Ἡ ὅτι τὸ μὲν διὰ πέντε ἐστὶν ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ, τὸ δὲ διὰ τεττάρων ἐν ἐπιτρίτῳ; ὄντων δὲ ἡμιολίων τριῶν ἐξῆς ἀριθμῶν ἢ ἐπιτρίτων οἱ ἄκροι πρὸς ἀλλήλους οὐδένα λόγον ἔξουσιν· οὔτε γὰρ ἐπιμόριοι οὔτε πολλαπλάσιοι ἔσσονται. τὸ δὲ διὰ πασῶν ἐπειδὴ ἐστὶν ἐν διπλασίῳ λόγῳ, δις τούτου γινομένου ἐν τετραπλασίῳ λόγῳ ἂν εἶεν οἱ ἄκροι πρὸς ἀλλήλους. ὥστ' ἐπεὶ συμφωνία εὐλόγον ἔχόντων φθόγγων πρὸς ἀλλήλους ἐστίν, λόγον δὲ οἱ μὲν τὸ δις διὰ πασῶν διάλειμμα ἔχοντες πρὸς ἀλλήλους φθόγγοι ἔχουσιν, οἱ δὲ τὸ δις διὰ τεττάρων ἢ δις διὰ πέντε οὐκ ἔχουσιν, οἱ μὲν δις διὰ πασῶν σύμφωνοι εἶεν ἄν, οἱ δ' ἕτεροι οὐ, διὰ τὰ εἰρημένα.

§ 41. Отчего двойная квинта⁸⁶ или двойная кварта не являются симфониями, как [ею] является двойная октава? — Потому ли что квинта выражается гемиольной пропорцией, а кварта — эпитритной?⁸⁷ Когда существуют три последовательных гемиольных или эпитритных отношения, то [их] крайние [члены] не находятся в пропорции друг к другу, ибо они не будут ни эпиморными⁸⁸, ни кратными. Так как октава выражается двойной пропорцией, то если ее удвоить, крайние [члены] окажутся между собой в четверной пропорции. Поэтому, поскольку симфония — это разумная пропорция звуков друг к другу, а звуки, соотносящиеся между собой⁸⁹ [в данном случае], имеют интервал двойной

⁸⁶ О термине δι' ὄξειων см. гл. VI, § 3.

⁸⁷ Об этих пропорциях см. гл. IV, § 2 «в», а также гл. IV, сноски 119 и 261.

⁸⁸ Об «эпиморной» пропорции см. гл. IV, § 1 «г».

⁸⁹ Тавтология вызвана трехразовым повторением πρὸς ἀλλήλους («друг к другу», «между собой») в греческом тексте.

октавы, а двойная кварта и двойная квинта не имеют [такой пропорции], то в результате сказанного, [звуки] составляющие двойную октаву — симфонные, а другие — нет.

Обсуждая этот параграф, сразу же необходимо отметить применяемые здесь явно неверные термины для обозначения ундецимы и дуодецимы — «двойная кварта» и «двойная квинта». Ведь удвоение кварты дает лишь септиму, а удвоение квинты — нону, что не имеет ничего общего с определяемыми интервалами (ундецимой и дуодецимой). В подлинно же античных источниках по музыкознанию эти интервалы называются иначе и в полном соответствии с их величиной. Так, ундецима определялась как $\delta\acute{\iota}\alpha\ \pi\alpha\sigma\acute{\omega}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \delta\acute{\iota}\alpha\ \tau\epsilon\sigma\sigma\acute{\alpha}\rho\omega\nu$ («октава и кварта»), а дуодецима — как $\delta\acute{\iota}\alpha\ \pi\alpha\sigma\acute{\omega}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \delta\acute{\iota}\alpha\ \pi\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon$ («октава и квинта») (см., например, *Theon. Smyrn.* P. 51; *Ptolem. Harm.* I 15, II 2). Совершенно очевидно, что искаженные названия возникли как подражание термину «двойная октава» ($\tau\acute{o}\ \delta\iota\varsigma\ \delta\acute{\iota}\alpha\ \pi\alpha\sigma\acute{\omega}\nu$). Однако самое удивительное состоит в том, что в основе последующей, якобы пифагорейской, математической аргументации, лежит именно эта неверная терминология. И это также аргумент против принадлежности музыкальной части «Проблем» непосредственным ученикам Аристотеля, которые были несравненно более основательны в своих знаниях этой области⁹⁰.

Указанное в процитированном фрагменте удвоение пропорции кварты (4 : 3) дало 8 : 6, и квинты (3 : 2) — 6 : 4. Затем рекомендуется из каждой пары пропорций создать два ряда трехчленных отношений, где крайние представлены меньшим членом основной пропорции и бóльшим удвоенной. Так, возникают три последовательности, одна из которых трактовалась как пропорциональное воплощение ундецимы — 3 : 4 : 8 (= 8 : 3), а другая — дуодецимы — 2 : 3 : 6 (= 3 : 1). Заключительным этапом этой процедуры была демонстрация соотношения крайних членов каждого полученного образования. В результате оказывалось, что пропорция ундецимы (8 : 3) соответствовала содержащемуся в тексте утверждению, согласно которому она не могла быть «симфонией», поскольку такое отношение — «ни эпиморное, ни кратное». А в случае с дуодецимой получалось все наоборот, так как отношение 6 : 2 — кратное (3 : 1), и именно это обстоятельство способствовало тому, что пифагорейцы признавали дуодециму (в отличие от ундецимы) симфонией. Следуя пифагорейскому преданию об открытии симфонных интервалов Пифагором, Гауденций сообщает, что тот, подвешивая соответствующие грузы к струнам и бряцая, «создав тройное отношение [то есть 3 : 1], наблюдал симфонию дуодецимы» ($\tau\rho\iota\pi\lambda\alpha\sigma\acute{\iota}\omega\nu\alpha\ \delta\epsilon\ \pi\omega\iota\acute{\eta}\sigma\alpha\varsigma\ \tau\acute{o}\ \delta\acute{\iota}\alpha\ \pi\alpha\sigma\acute{\omega}\nu\ \tau\epsilon\ \acute{\alpha}\mu\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \delta\acute{\iota}\alpha\ \pi\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon\ \sigma\acute{\upsilon}\mu\phi\omega\nu\acute{o}\nu\ \acute{\epsilon}\theta\epsilon\acute{o}\rho\epsilon\iota$. — *Gaud. Isag.* 11). Но если Гауденций использует правильную терминологию, то Псевдо-Аристотель — ошибочную.

Все рассмотренные здесь особенности, содержащиеся в тексте «Проблем», не позволяют относить их создание не только к непосредственным последователям Аристотеля, но и вообще к античной эпохе, где хорошо были осведомлены об интервальной теории пифагорейцев и специальной терминологии.

⁹⁰ Сопоставление с аналогичным использованием этой терминологии в других источниках дает основание предполагать византийское происхождение глав трактата Псевдо-Аристотеля, посвященных музыке. См. далее: гл. VII, § 2.

В связи с этим, целесообразно обратить внимание на форму обсуждаемого памятника, написанного как «вопросоответник» (ἡ ἐρωταποκρίσις). Ведь это был самый популярный жанр именно византийской эпохи, история которого начинается от мученика Иустина Философа (II век)⁹¹, а также знаменитого христианского проповедника IV века Афанасия Александрийского⁹². Он стал распространенным как при изучении музыки в рамках византийского квадривиума (убедительным примером которого является «Введение в искусство музыки старца Вакхия»⁹³), так и в области церковной музыки. Действительно, именно в такой вопросоответной форме излагалось абсолютное большинство учебников, именованных «протеорией» (ἡ προθεωρία, то есть «элементарной теорией»)⁹⁴ и описывавших основы невменной нотации, без знания которой не мог состояться ни один церковный певчий⁹⁵.

Вместе с тем, общеизвестно, что в дошедших до нас литературных источниках Античности также есть несколько образцов вопросоответников, явно отличающихся от форм повествования, общепринятых в ту эпоху. Это сочинения, сохранившиеся в рукописях под именем Плутарха Херонейского: Αἴτια Ῥωμαϊκά («Римские вопросы»), Αἴτια Ἑλληνικά («Греческие вопросы») и Αἴτια φυσικά («Естественнонаучные вопросы») и другие. Однако, начиная с конца XVIII века, после выхода из печати под редакцией Даниэля Виттенбаха, собрания опусов Плутарха, объединенных общим заглавием Ἠθικά⁹⁶ (и известных под латинским названием *Moralia*), среди филологов началась дискуссия о подлинности многих сочинений этого цикла. Сейчас почти все признают, что некоторые из них не могли принадлежать Плутарху Херонейскому⁹⁷ (расхождения касаются только отдельных работ⁹⁸). Не исключено, что в эту группу подложных опусов входят и три указан-

⁹¹ См.: *Justini. Ad orthodoxos responsium ad quasdam christianas // Justini, philosophi et martyris. Opera quae undequaque inveniri potuerunt.* [Heidelberg], 1593. P. 357–358.

⁹² См.: *Athanasii Archiepiscopi Alexandriae. Sancti Patris nostri Athanasii // PG 28, col. 597–710; Idem. Dicta et interpretationes parabolarum Evangelii // Ibid. col. 712–729* и другие.

⁹³ Об этом памятнике см. далее: гл. V, § 6.

⁹⁴ Подробнее об этой разновидности источников см.: *Герцман Е. В. Учебник по псалтике // Музыкальное образование в духовной культуре Средневековой Руси. Материалы международного симпозиума третьей сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. Великий Новгород; Пермь, 2012. С. 93–100.*

⁹⁵ См., например: «Святого и богоносного отца нашего Иоанна Дамаскина «Вопросоответники по пападическому искусству» (Τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης). — *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*, hrsg. von G. Wolfman und Ch. Han-nick. Wien /1997 (Corpus scriptorum de re musica. V). P. 28–103. Прилагательное *παπαδικός* («пападический») — указывало на принадлежность к церковно-певческому делу. См. также образцы «протеорий» в изд.: *Герцман Е.* Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. С. 95–99, 151–165, 257–271, 357–360 и др.; *Tardo L. L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata. Grottaferrata, 1937. P. 151–163.*

⁹⁶ *Plutarchi Chaeronensis. Moralia*, ed. D. Wytttenbach. T. 1–8, Oxonii, 1796–1834.

⁹⁷ См.: *Фрейберг Л. А.* «Моралии» Плутарха // *Вестник древней истории.* № 3, 1976. С. 217–229.

⁹⁸ О проблеме подлинности трактата «О музыке» (Περὶ μουσικῆς), также входящего в свод сочинений Плутарха, см. далее: гл. V, § 5.

ных вопросоответника. В любом случае, вряд ли есть основания считать форму изложения «Проблем» Псевдо-Аристотеля типичной для Античности. А некоторые стороны содержания музыкально-теоретических аспектов секции XIX лишь подтверждают их несовместимость с бытовавшими в древности.

Одновременно с этим нельзя не отметить, что в отдельных параграфах анализируемого текста проявляются, — правда, в весьма «запутанной» форме, — тенденции, которые должны были исходить от музыкантов-практиков, а еще точнее — от певцов. Вот один из таких образцов:

§ 3. Διὰ τί τὴν παρυπάτην ἄδοντες μάλιστα ἀπορρήγνυνται, οὐχ ἥττον ἢ τὴν νήτην καὶ τὰ ἄνω, μετὰ δὲ διαστάσεως πλείονος; — Ἦ ὅτι χαλεπώτατα αὐτὴν ἄδουσι, [καὶ αὐτὴ ἀρχή]⁹⁹. τὸ δὲ χαλεπὸν διὰ τὴν ἐπίτασιν καὶ πίεσιν τῆς φωνῆς· ἐν τούτοις δὲ πόνοσ· πονοῦντα δὲ μᾶλλον διαφθείρεται.

§ 4. Διὰ τί αὐτὴν χαλεπῶς, τὴν δὲ ὑπάτην ῥαδίως, καίτοι διέσις ἐκατέρας; — Ἦ ὅτι μετ' ἀνέσεως ἢ ὑπάτη, καὶ ἅμα μετὰ τὴν σύντασιν ἐλαφρὸν τὸ ἀναχαλᾶν; διὰ ταῦτο δ' ἔοικε καὶ τὰ πρὸς μίαν λεγόμενα πρὸς αὐτὴν, ἢ παρανήτην· δεῖ γὰρ μετὰ συννοίας καὶ καταστάσεως οἰκειοτάτης τῷ ἦθει πρὸς τὴν βούλησιν.

§ 3. Отчего поющие паргипату весьма напрягаются¹⁰⁰, не менее чем [когда поют] нэту и выше, на больший интервал? — Потому ли что ее поют с наибольшими трудностями, [и она «начало»]. Трудность же [происходит] из-за повышения и давления голоса, а из-за них — напряжение; а то, что напряжено, — весьма искажается.

§ 4. Отчего ее¹⁰¹ трудно [петь], а гипату легче, хотя между ними [всего] диесис? — Потому ли, что гипата [поется] при понижении и поскольку после напряжения легко [достигается] расслабление? По той ли [причине] следует говорить, что к ней¹⁰² или к паранэте [нужно относиться как] к одной [струне], ибо необходимо с подобающим вниманием и постоянством [обращаться к] этосу [звуков, проявляющихся] в особенности [каждого каждого лада]¹⁰³.

Вся эта «проблема», включающая в себя два параграфа, или испорчена, или скомбинирована из двух различных источников. Этот дошедший до нас текст содержит явные смысловые погрешности или вызывает пока безответные вопросы. Все попытки его реконструкции до сих пор оканчивались безрезультатно¹⁰⁴, поскольку необходимо преодолеть ряд барьеров,

⁹⁹ О причине, на основании которой данная фраза рассматривается как ошибочная, см. далее.

¹⁰⁰ О семантике глагола ἀπορρήγνυμι в данном контексте см. далее.

¹⁰¹ То есть паргипату.

¹⁰² Вновь — к паргипате.

¹⁰³ Любые попытки сохранить при переводе грамматические особенности текста и, одновременно, его музыкальный смысл оказываются здесь безрезультатными. Поэтому приходится активно пользоваться ремарками (заключенными в квадратные скобки). Кроме того, процесс создания русской версии этого предложения осложняется еще и тем, что в нем нередко лексика используется с нетрадиционной семантикой.

¹⁰⁴ Особенно активно они осуществлялись на рубеже XIX–XX веков. См.: *Problèmes musicaux d'Aristote. Traduction française avec commentaire perpétuel par Charles Emile Ruelle*. Paris, 1891 (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 4). P. 27–28; *Reinach Th., E. d'Eichthal*. Notes sur les problèmes musicaux attribués à Aristote // *Revue des études grecques* 5, 1892. P. 22–52; *d'Eichthal E*. Nouvelles observations sur

возникающих из-за некоторых очевидных недоразумений в содержании этих двух параграфов.

Во-первых, глагол ἄλорρήγνυμι («разрывать», «вырывать»), применяемый в тексте при указании на то, что поющие паргипату «весьма напрягаются», как правило, отсутствует в античных музыкально-теоретических источниках. Единственное исключение составляют разве что «Комментарии» Порфирия к «Гармонике» Птолемея, где это слово появляется дважды, но оба раза не относительно музыкальных аспектов звучания, а при описании неудачных физиологических попыток вокального звукоизвлечения (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 76–77*). В таком же «окружении» этот глагол возникает и в секции XI «Проблем» (см. выше приведенный incipit § 46). Но как станет ясно, в обсуждаемом фрагменте Псевдо-Аристотеля речь идет не о «вокальном казусе», а о ладофункциональной стороне звучания. Поэтому задача состоит в том, чтобы при переводе семантика глагола соответствовала смысловому контексту. Именно на этом основывается предложенный в данном переводе вариант.

Во-вторых, по явному недоразумению в процитированном параграфе паргипата характеризуется как ἡ ἀρχή («начало»), хотя в выше проанализированном § 44 такое определение по праву принадлежит mese и каждой «постоянной» ступени тетраордов. Следовательно, при анализе текста ἡ ἀρχή нужно опустить как явное противоречие не только с логикой организации музыкальной системы, но и с теоретическим положением, содержащимся в этом источнике (поэтому данная фраза в цитирующемся фрагменте обрамлена квадратными скобками).

Само же содержание этих двух параграфов сводится к трем следующим утверждениям:

а) хотя паргипата находится всего на один диесис выше гипаты (то есть на полутон в диатонике и хроматике и на чертверть тона в энгармонии), ее петь намного труднее;

б) трудность же заключается в том, что паргипата поется с напряжением, тогда как при исполнении гипаты происходит расслабление;

в) аналогичная ситуация происходит при исполнении паранэты.

При ближайшем рассмотрении этих трех тезисов становится ясно, что речь идет о функциональных отличиях II ступени тетраордно-ладовой организации (паргипаты) и I ступени (гипаты). Действительно, структура всех трех ладовых разновидностей свидетельствует о том, что «задача» II ступени при любом ладовом варианте активизировать «притяжение» к ладотональному фундаменту — ступени I. На это со всей очевидностью указывает акустическая структура ладов, выражающая музыкально-функциональную атмосферу ладообразования:

| | | | | | | | |
|------------|--------|------|-----------|-----|---------|-----|--------|
| Диатоника: | гипата | ½ т. | паргипата | 1т. | лиханос | 1т. | гипата |
| Ступени: | I | | II | | III | | I |

Именно поэтому певец, чуткий к деталям исполнения каждого звука, не мог не ощущать напряжения и наступающего последующего «успокоения» в результате озвучивания этого интервального хода, который по терминологии,

les problèmes musicaux attribués à Aristote // Ibid. 13, 1900. P. 18–44; Problèmes musicaux d’Aristote. Texte grec avec traduction française, notes philologiques, commentaire musical et appendice par Fr. Gevaert et J. C. Vollgraff, 1903. P. 91.

сформировавшейся в отечественной теории музыки, квалифицируется как «вводнотоновое тяготение».

Правда, такая трактовка может вызвать два вполне закономерных вопроса. В одном из них должно содержаться указание на второй из приведенных параграфов, где функция паргипаты, то есть II ступени нижних тетрахордов античной музыкальной системы, отождествляется не со II ступенью верхних тетрахордов, тритой, а с III — паранэтой. Конечно, самый легкий способ «освободиться» от такого противоречия — не ожидать точности от автора, присваивающего паргипате значение «начала» (ἀρχή, см. выше), которое в действительности принадлежит ступени I (гипате). Однако, как представляется, это недоразумение имеет более серьезные основания.

Прежде всего, сам контекст анализируемых параграфов свидетельствует, что его автором, скорее всего, мог быть певец, интересующийся древней теорией музыки. Ведь ни в одном датированном музыкально-теоретическом античном источнике невозможно обнаружить такого детального описания вокальных ощущений. Это еще один косвенный «штрих», указывающий на позднее происхождение секции XIX «Проблем», поскольку общеизвестно, что среди авторов античных памятников по музыкознанию не было и не могло быть никого из музыкантов-практиков (ни инструменталистов, ни вокалистов). А такое «вокальное авторство» в данном случае предполагает большее внимание к ощущениям и меньшее знание теоретических установок. С этой точки зрения нет ничего удивительного в реакции певца не только на «вводнотоновость» II ступени, но и на аналогичное свойство III. Конечно, последняя, отстоящая от верхнего тетрахордного устоя на интервал тона, по активности своего притяжения слабее, чем ступень II, находящаяся на полутоновом расстоянии от нижнего устоя, но и эта более пассивная «вводнотоновость» также должна была ощущаться. Не случайно, Аристоксен, приводя однофункциональные пары звуков, объединяет «паранэту и лиханос, [а также] триту и паргипату» (παρανήτη τε καὶ λιχανὸς τρίτης τε καὶ παρυλάτης. — *Aristox. Elem. harm.* P. 99)¹⁰⁵. Поэтому нет ничего удивительного, когда певец ощущает почти одинаково два разнонаправленных по своим притяжениям вводнотоновых звука — паргипату и паранэту.

Что же касается упоминания в самом конце обсуждаемого фрагмента столь популярного музыкально-эстетического термина, как τὸ ἦθος («этос»), то его появление имеет вполне серьезное основание. Ведь τὸ ἦθος обозначал не только общую группу понятий как «нрав», «обычай», «характер» людей и отдельных племен, но и зачастую различные категории музыкального материала. Среди них был «этос» как «характер» ладов, о чем говорили многие, и в том числе Аристоксен, указывавший на «хроматический этос» (τὸ χρωματικὸν ἦθος. — *Aristox. Elem. harm.* P. 60). Кроме того, было известно, что слух воспринимает неодинаковые этосы по-разному, о чем напоминал Птолемей, утверждая, что «[слух] не очень радуют чересчур расслабленные этосы» (οὐδὲ πάνυ χαίρουσι τοῖς σφόδρα ἐκκλυμέναις τῶν ἦθῶν. — *Ptolem. Harm.* I 16)¹⁰⁶. А если фиксировалась музыка, характеризовавшаяся «расслабленным этосом», значит, существовала и прямо

¹⁰⁵ Этот фрагмент полностью приведен в гл. IV, § 1.

¹⁰⁶ Целиком данный фрагмент представлен в гл. IV, § 3 «ж».

противоположная. Это подтверждается тем же Клавдием Птолемеем (Ibid. III 12):

Τοῦ δὲ γένους πρώτη μὲν ἔστιν ὡς εἰς δύο διαφορά, κατὰ τὸ μαλακώτερον καὶ κατὰ τὸ συντονώτερον· ἔστι δὲ μαλακώτερον μὲν τὸ συνακτικώτερον τοῦ ἤθους, συντονώτερον δὲ τὸ διαστατικώτερον.

Первая [особенность] лада определяется по двум отличиям — по большей мягкости и по большей напряженности. А большая мягкость [отличается] большим сближением¹⁰⁷ этоса [звуков], а напряженность — большим [их] разъединением¹⁰⁸.

Совершенно очевидно, что в данном случае этос «сближения» и «разъединения» — следствие реакции на малые и большие интервалы между звуками.

Как известно, Птолемей приводит некоторые разновидности мягких и напряженных ладов (Ibid. II 14) с определенной интерваликой, а среди них — два вида диатоники. В приводящейся таблице для наглядности указаны не только пропорциональные выражения интервалов (первые строки), но также точные и «округленные» их величины в центах:

ТАБЛИЦА XVI

| | | | |
|--|-----------|------------|----------|
| Мягкая диатоника (διάτονον μαλακόν) | 21 : 20 – | 10 : 9 – | 8 : 7 |
| | 84,5 ц. – | 182,5 ц. – | 231 ц. |
| | 90 ц. – | 180 ц. – | 228 ц. |
| Напряженная диатоника (διατονικόν σύντονον) | 16 : 15 – | 9 : 8 – | 10 : 9 |
| | 115 ц. – | 204 ц. – | 182 ц. |
| | 114 ц. – | 204 ц. – | 180 ц. |
| Мягкая хроматика (χρῶμα μαλακόν) | 28 : 27 – | 15 : 14 – | 6 : 5 |
| | 63 ц. – | 119,5 ц. – | 315,5 ц. |
| | 66 ц. – | 114 ц. – | 318 ц. |
| Напряженная хроматика (χρῶμα σύντονον) | 22 : 21 – | 12 : 11 – | 7 : 6 |
| | 80,5 ц. – | 150,5 ц. – | 267 ц. |
| | 78 ц. – | 150 ц. – | 270 ц. |

Таблица показывает: «мягкие лады», создающие «расслабленный этос», отличаются тем, что в нижней части тетрахорда имеются более «узкие» интервалы, тогда как в «напряженных» — более широкие. Следовательно, в сознании древнего слушателя мог существовать этос каждого звука, зависящий от его функции во всем ладообразовании и выражающийся особенностями его интервальных контактов со звуковым окружением. Именно по этой причине в тексте обсуждаемой проблемы появилось упоминание «этноса» звуков.

Таковы основные черты музыкальных частей трактата Псевдо-Аристотеля «Проблемы»¹⁰⁹. Они явно свидетельствуют о его создании на закате

¹⁰⁷ У истоков субстантивированного прилагательного τὸ συνακτικώτερον стоит глагол συνάγω, среди многих значений которого «смыкать», «сближать», «сужать».

¹⁰⁸ Комментарий к этой идее Птолемея, заимствованный из *Porph. In Harm. Ptol.* comm. P. 136, см. в гл. IV, § 3 «и».

¹⁰⁹ Другие важные сообщения этого источника будут приводиться в процессе изложения материала.

Античности, а возможно, и во времена Византии. Кроме того, в некоторых фрагментах текста явно проявляется влияние музыкантов-исполнителей, что также служит индикатором позднего происхождения сочинения.

§ 3

Псевдо-Птолемей

Среди рукописей, содержащих музыкально-теоретические памятники Античности, есть Codex Vaticanus gr. 2338, в который, по свидетельству филологов, внесены тексты не только в XII и XIII веках, но также и в XVII¹¹⁰. В первом из этих разделов выписаны два варианта «Введения в гармонику» Клеонида: сначала (л. 1–3) — традиционное изложение всего опуса, а затем (л. 10–12v) под названием «Из [сочинений] Паппа» (Ἐκ τῶν τοῦ Πάππου) — тот же самый текст, но начинающийся с определения музыкального звука¹¹¹. Здесь же (л. 3–4) находится «Деление канона» Евклида (правда, под заглавием Περὶ φθόγγων — «О звуках» и без упоминания автора). Затем следует трактат Гауденция (л. 5–8) и небольшой отрывок из сочинения Теона Смирнского (л. 9–10), представленный под необычным для него названием «Конспективное изложение¹¹² и общий обзор всей музыки платоника Теона» (Θέωνος Πλατωνικοῦ συγκεφαλαίωσις καὶ σύν>οψις τῆς ὅλης μουσικῆς). Кроме того, в этом же разделе рукописи содержатся все три книги «Гармонических элементов» Аристоксена (л. 12v–21v).

Завершает описанный цикл краткий опус (л. 21–22v) под заглавием «Музыка Птолемея» (Πτολεμαίου Μουσικά), который присутствует и в нескольких других рукописях XV века: Codex Neapolitanus gr. 260 (III. C. 2), fol. 41v–45; Codex Neapolitanus gr. 261 (III. C. 3), fol. 4 (здесь текст дан без заглавия и без указания автора); Codex Bononiensis gr. 2432, fol. 40–42v; Codex Parisinus Supplementarius gr. 449, fol. 279v¹¹³.

Конечно, этот текст по многим причинам никак не может быть причислен к научным трудам Клавдия Птолемея, о чем свидетельствуют многие факты, которые станут ясны даже после неполного обзора этого источника. Но самыми главными аргументами при решении вопроса об авторстве в данном случае является одно важное обстоятельство: о «Музыке Птолемея» отсутствует какое-либо свидетельство как из античного, так и средневекового периодов. А ведь наследие александрийского ученого всегда находилось в фокусе постоянного внимания и в указанные эпохи никогда не исчезало

¹¹⁰ См. *Mathiesen*. № 234.

¹¹¹ Очевидно, имеется в виду ученый IV века Папп Александрийский. В отдельных рукописях под его именем встречаются комментарии к «Гармонике» Птолемея, которые известны как разделы соответствующего сочинения Порфирия. Например, в рукописи XV века Codex Parisinus Supplementarius gr. 449, на л. 175v–217, изложен «Комментарий Паппа к [трактату Птолемея, начиная] от пятой главы и следующей» (Πάππου ὑπόμνημα εἰς τὰ ἀπὸ τοῦ πέμπτου κεφαλαίου καὶ ἐξῆς). А на л. 217–233 выписано «Его же объяснение к второй [книги] “Гармоники” Птолемея» (Τοῦ αὐτοῦ ἐξηγήσις εἰς τὸ δεῦτερον τῶν ἁρμονικῶν τοῦ Πτολεμαίου. — *Mathiesen Th. Op. cit.* № 114). Небезынтересно обратить внимание, что в этой же рукописи XV века содержатся небольшой фрагмент из «Музыки Птолемея» (л. 279v). Аналогичные комментарии под именем Паппа встречаются и в других рукописях (см.: *Ibid.* № 208, 210). Разгадка подобных источников — также одна из задач музыкального антиковедения.

¹¹² Буквально: «итог».

¹¹³ См. *Mathiesen Th. Op. cit.* № 201, 202, 158, 114.

из научного обихода. Поэтому полное молчание источников об этом сочинении — решающее доказательство, что это имитация.

Такой факт дает основание рассматривать «Музыку Птолемея» как очередной опус, входящий в серию не получивших распространения подложных источников, скорее всего, поздневизантийского происхождения. Но при целенаправленном и фильтрованном его изучении он, как и другие, подобные ему, может пополнить имеющиеся сведения об античном музыкознании.

Условно, текст этого памятника дифференцирован на 27 параграфов¹¹⁴. Одна группа (§ 1, 3, 25) посвящена описанию некоторых «математических сплетений». Например, § 1 можно охарактеризовать как гимн в честь числа восемь и связанных с ним разновидностей пропорций:

| | |
|---|--|
| Ἄρχῃ τῶν μουσικῶν λόγων ἐστὶν ὁ ἡ ἀριθμὸς καὶ εἰσὶν ὄροι τοῦ κοσμικοῦ συστήματος οὗτοι: | Основа музыкальных пропорций — число 8 и члены вселенской системы таковы: |
| α ἀριθμὸς ὁ ἡ ἔχει ἐπόγδοον τὸν θ ἀριθμόν, ὑπερέχει μονάδι ὁ θ τοῦ η. | 1 Число 8 имеет отношение эпогдооса к числу 9, а 9 превышает 8 на 1; |
| β ὁ ιβ ἡμιόλιος τοῦ η. ἐπίτριτος τοῦ θ, ὑπερέχει γ τοῦ θ, | 2 12 к 8 — полуторное отношение, [12] к 9 — эпитрит, оно превышает 9 на 3. |
| γ ὁ ις ἐπίτριτος τοῦ ιβ, ὑπεροχὴ δ. | 3 16 к 12 — эпитрит, разница 4; |
| δ ὁ ιη ἡμιόλιος τοῦ ιβ, ὑπεροχὴ ζ. | 4 18 к 12 — полуторное отношение, разница 6; |
| ε ὁ καὶ τοῦ θ διπλασιεπίτριτος, ὑπεροχὴ ιβ. | 5 21 к 9 — двойной эпитрит, разница 12; |
| ς ὁ κδ ἐπίτριτος τοῦ ιη, ὑπεροχὴ ζ. | 6 24 к 18 — эпитрит, разница 6; |
| ζ ὁ λβ ἐπίτριτος τοῦ κδ, ὑπεροχὴ η. | 7 32 к 24 — эпитрит, разница 8; |
| η ὁ λς διπλάσιος τοῦ ιη, ἡμιόλιος τοῦ κδ, ὑπεροχὴ ιβ. | 8 36 к 18 — двойное отношение, [36] к 24 — полуторное отношение, разница 12. |

Совершенно очевидно, что такие разделы имеют лишь косвенное отношение к музыке, представляя числовые пропорции, которыми могут выражаться музыкальные интервалы. Два параграфа (§ 2, 24) представляют собой фрагментарные заимствования из какого-то источника, сохранившего концепцию «гармонии сфер». В первом из них даются такие данные¹¹⁵:

Καὶ ἐστὶν ὁ μὲν θ, ἐπόγδοος τοῦ η, И 9 к 8 — эпогдоос — для луны, σελήνης,

¹¹⁴ Именно так он представлен в издании К. Яна: *Jap.* P. 411–421.

¹¹⁵ При знакомстве с текстом этого параграфа нужно учитывать параллели между греческими и римскими именами божеств, поскольку общепринятыми в европейской астрономии стали латинские варианты: Гермес = Меркурий, Афродита = Венера, Зевс = Марс, Арес = Юпитер, Кронос = Сатурн.

| | |
|--|---|
| ὁ ιβ, ἡμιόλιος τοῦ η, ἔρμου, | 12 к 8 — гемиольное отношение для [планеты] Гермеса, |
| ὁ ις, διπλάσιος τοῦ η, ἀφροδίτης, | 16 к 8 — двойное отношение для [планеты] Афродиты, |
| ὁ ιη, διπλάσιος τοῦ θ, ἐπόγδοος τοῦ ις, ἡλίου, | 18 к 9 — двойное отношение [или] эпогдоос для солнца, |
| ὁ ка, διπλασιεπίτριτος τοῦ θ, ἄρεος, | 24 к 9 — удвоенный эпипитрит для [планеты] Ареса, |
| ὁ κδ, διπλάσιος τοῦ ιβ, διός, | 24 к 12 — удвоенное отношение для [планеты] Зевса, |
| ὁ λβ, τετραπλάσιος τοῦ η, κρόνου, | 32 к 8 — четверное отношение для [планеты] Кронаса, |
| ὁ λς, τετραπλάσιος τοῦ θ, ἀπλανῶν. | 36 к 9 — четверное отношение для неподвижных [звезд]. |

Здесь идет продолжение описания бытовавших представлений о «гармонии сфер», то есть о расположении небесных тел, издающих звуки при движении. Их высотный уровень считался зависящим от многих причин: от расстояния данной планеты до земли, от ее массы, скорости движения и др. При этом эти расстояния, как правило, в античной науке выражались интервальными пропорциями. Процитированный параграф содержит интервальные индексы, указывающие, насколько та или иная планета звучит выше, чем «звучание» земли. При предварительном знакомстве с содержанием этого параграфа не исключено формирование мнения, которое может трактовать текст даже как «нелепость». Действительно, в нем присутствуют повторения одинаковых пропорций: двойное отношение как для Венеры, так и для Солнца, а также учетверенное отношение для Сатурна и сферы неподвижных звезд. Несмотря на то, что указанные тождественные пропорции представлены разными числами, при их сопоставлении со звуками музыкальной системы получается, что ряд небесных тел издают один и тот же звук. А это противоречило известным уже тогда астрономическим знаниям, поскольку означало, что данные пары планет находятся на одинаковом расстоянии от земли и имеют одинаковую массу.

Заменяя интервалы, отмеченные в тексте Псевдо-Птолемея соответствующими им звуками античной музыкальной системы, по образу которой сформировалось представление о «гармонии сфер», можно получить следующий ряд: см. таблицу XVII на с. 304.

Иначе говоря, в таблице оказались только «постоянные» звуки системы, не изменяющие своего высотного уровня при трансформации ладов. Возможно именно этим обстоятельством — стремлением сосредоточить небесные тела на таких функционально важных звуках — объясняется установление пар планет на одном и том же звуке. Ведь античная музыкальная система была ограничена двухоктавным диапазоном, имеющим только шесть постоянных звуков, тогда как астрономия знала восемь планет. Поэтому из создавшейся ситуации был найден именно такой выход.

В той же тематической орбите находится и § 24 трактата Псевдо-Птолемея, озаглавленный «Члены вселенской системы» (Ὅροι συστήματος κοσμικοῦ):

ТАБЛИЦА XVII

| | | |
|--|--------------------------------------|--------------------------------------|
| | нэта тетрахорда верхних | – Сатурн или сфера неподвижных звезд |
| | паранэта тетрахорда отделенных | – Юпитер |
| | меса | – Солнце или Марс |
| | гипата тетрахорда средних | – Меркурий |
| | гипата тетрахорда нижних | – Луна |
| | просламбаноменос | – Земля |

| Φθόγγοι ἐστῶτες | Ἄριθμοί | Σφαίραι. | Постоянные звуки | Числа | Сферы |
|-------------------|---------|----------------------------------|-----------------------------|-------------------|---|
| Νήτη ὑπερβολαίων | λς | ἀπλανῶν | нэта верхних ¹¹⁶ | 36 | Неподвижных звезд |
| Νήτη ὑπερβολαίων | λβ | κρόνου | нэта верхних | 32 | Кроноса |
| Νήτη διεξευγμένων | κδ | διός | нэта отделенных | 24 | Зевса |
| Νήτη συνημμένων | κα γ' | ἄρεως | нэта соединенных | 21 ^{1/3} | Ареса |
| Παραμέσος | ιη | ἡλίου | парамесы | 18 | Солнца |
| Μέση | ις | ἀφροδίτης | меса | 16 | Афродиты |
| ὑπατὴ μέσων | ιβ | έρμοῦ | гипата средних | 12 | Гермеса |
| ὑπατὴ ὑπατῶν | θ | σελήνης | гипата нижних | 9 | Луны |
| προσλαμβανόμενος | η | πυρὸς ἀέρος ὑδατος γῆς. | просламбаноменос | 8 | огня ¹¹⁷ , воздуха, воды, земли. |

¹¹⁶ Подразумеваются соответствующие тетрахорды музыкальной системы.

¹¹⁷ Описанию качеств этих элементов, которые считались важнейшими природными категориями, посвящен § 16 трактата Псевдо-Птолемея.

Как мы видим, здесь также планеты расположены по «постоянным» звукам системы.

Нетрудно заметить, что самый низкий ее звук, прослабаноменос, ассоциировался с теми объектами и явлениями, которые древними философиями считались первоэлементами. По мнению Аристотеля, «среди существующих в природе первоэлементов одни называют огонь, другие — землю, третьи — воздух, четвертые — воду» (τῶν φύσει ὄντων τὰ στοιχεῖα φασιν εἶναι φύσιν, οἱ μὲν πῦρ οἱ δὲ γῆν οἱ δ' ἀέρα οἱ δ' ὕδωρ. — *Aristot. Metaph. IV 4 1014b, 33–34*). Описанию особенностей этих первоэлементов посвящен § 16 сочинения Псевдо-Птолемея, не имеющий никакого отношения к музыке¹¹⁸.

В этом опусе ее звуковысотные аспекты представлены многочисленной группой из одиннадцати параграфов: 4–8, 12, 17–20, 23. Первые три содержат определения самой музыки и таких ее категорий, как мелос и гармоника:

§ 4. Μουσική ἐστὶ ρυθμοῦ καὶ μέλους καὶ πάσης ὀργανικῆς θεωρίας ἐπιστήμη. Μουσικὸς δὲ ὁ ἔμπειρος τούτων.

§ 5. Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ μέλους τελείου τε καὶ ὀργανικοῦ πρεπόντων τε καὶ μὴ πρεπόντων, ἐν μέλεσσι τε καὶ ρυθμοῖς συντείνουσα πρὸς ἡθῶν κατασκευὴν.

§ 6. Τί ἐστὶ μέλος; — Διαστηματικῆς φωνῆς κεκλασμένης χρήσις ἡδονὴν παρέχουσα τοῖς ἀκούουσιν.

§ 7. Ἄρμονικὴ ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τῆς τοῦ ἡρμωμένου φύσεως.

§ 4. Музыка — это знание ритма, мелоса и любого инструментального искусства¹¹⁹, а музыкант — знаток их.

§ 5. Музыка — теоретическое и практическое знание того, что подобает и не подобает для совершенного и инструментального мелоса, [а также знание], направляющееся к созданию этосов в мелосах и ритмах.

§ 6. Что такое мелос? — Использование интервального ломаного¹²⁰ звучания, доставляющего приятность слушателям.

§ 7. Гармоника — теоретическое знание природы того, что гармонируется.

Важно отметить, что при определении музыки указывается на две ее существенные стороны. Первая из них характеризуется как теоретическое и практическое знание, а это очевидное свидетельство того, что эпоха умозрительного музыкознания, длившаяся, по данным датирующихся источников, вплоть до II–III веков, осталась в прошлом. Вторая акцентирует внимание на двух разновидностях музыки, очевидно, уже «канонизированных»

¹¹⁸ «Качества огня — тепло, сухость. Специальное [его качество] — тепло, [качество] общее с землей — сухость, а [общее] с воздухом — тепло. Качества воздуха — влажность, тепло. Специальное [качество] — влажность, общее с огнем — тепло, а с водой — влажность. Качества воды — холод, влажность. Специальное [качество] — холод, общее с воздухом — влажность, а с землей — холод. Качества земли — сухость, холод. Специальное [качество] — сухость, общее с водой — холод, а с огнем — сухость» (Πρὸς ποιότητες θερμότης ξηρότης· ἴδια μὲν θερμότης, κοινὴ δὲ πρὸς τὴν γῆν ξηρότης, πρὸς δὲ τὸν ἀέρα θερμότης. Ἄερος ποιότητες ὑγρότης θερμότης· ἴδια μὲν ὑγρότης, κοινὴ πρὸς μὲν τὸ πῦρ θερμότης, πρὸς δὲ τὸ ὕδωρ ὑγρότης. Ὑδατος ποιότητες ψυχρότης ὑγρότης· ἴδια μὲν ψυχρότης, κοινὴ δὲ πρὸς τὸν ἀέρα ὑγρότης, πρὸς δὲ τὴν γῆν ψυχρότης. Γῆς ποιότητες ξηρότης ψυχρότης· ἴδια μὲν <ξηρότης>, κοινὴ δὲ πρὸς μὲν τὸ ὕδωρ ψυχρότης, πρὸς δὲ τὸ πῦρ ξηρότης).

¹¹⁹ Нет никакого основания ὀργανικῆς θεωρίας переводить как «инструментальной теории», поскольку ее не существовало ни в Античности, ни в Византии, где, скорее всего, был создан этот источник.

¹²⁰ О κεκλασμένος («ломаный») как определении вокального жанра см. далее.

в быту: «совершенный мелос» (μέλος τέλειον), под которым подразумевалось вокальное музицирование, и «инструментальный мелос» (μέλος ὀργανικόν). Следовательно, длительный исторический период, когда инструментальная музыка рассматривалась лишь как нечто прикладное на государственных и общественных мероприятиях, в некоторых религиозных культах, на многочисленных частных торжествах или похоронах, кануло в вечность. Более того, коль скоро инструментальная музыка получила «права гражданства», то это говорит и о важном шаге в эволюции музыкального мышления, которое уже могло без помощи поющего текста понимать особенности музыкально-художественных образов.

В том же историко-познавательном ракурсе нужно трактовать и содержание приведенного § 6, где упоминается термин «ломаное звучание» (φωνή κεκλασμένη), применявшийся для песнопений с многочисленными распевами отдельных слогов и длительными «фиоритурами». Эпитет «ломаный», очевидно, возник еще в архаичные времена, в эпоху художественного синкретизма, как отражение отношения к распевающемуся тексту, который «ломался» из-за использования таких приемов вокализации. Нет ничего удивительного, что при почти абсолютной гегемонии слова к этому стилю музыки слушательская аудитория относилась весьма отрицательно, поскольку он нарушал «смысл течения речи». В одном из анонимных памятников музыкознания¹²¹, заимствовавшего сведения из более ранних, сказано: «Очевидно, что древние не из-за незнания, а преднамеренно воздерживались от ломаных мелосов» (Δῆλον οὖν ὅτι παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοίαν, ἀλλὰ διὰ προαίρεσιν ἀπέιχοντο τῶν κεκλασμένων μελῶν. — *Ps.-Plut. De mus.* 1138, § 21). Судя по свидетельствам самых различных источников, такое отношение к указанному способу музицирования продолжалось длительный исторический период. Достаточно сказать, что еще в IV веке Секст Эмпирик критиковал подобное музыкальное творчество, признавая, что «если ныне музыка размягчает разум некими ломаными мелосами и женоподобными ритмами, то это не имеет отношения к древней и мужественной музыке» (ὅθεν εἰ καὶ κεκλασμοῖς τισὶ μέλεσι νῦν καὶ γυναικώδεσι ῥυθμοῖς θηλύνει τὸν νοῦν ἢ μουσική, οὐδὲν τοῦτο πρὸς τὴν ἀρχαίαν καὶ ἑπ' ἀνδρῶν μουσικὴν. — *Sexti Empirici VI* 15). Таково было представление о музыкальной архаике, когда современные ретроградные художественные вкусы ассоциировались с древнейшей эпохой. Более того, канонист и историк рубежа XI–XII веков, Иоанн Зонара, комментируя постановления Вселенского Трулльского собора конца VII столетия, сообщает, что «не допускается добавлять ничего несвойственного и несоответствующего церкви, каковыми являются ломаные мелосы» (οὐδὲ τι ἐπιλέγειν συγχωρεῖ ἀνοίκειον καὶ ἀνάρμοστον ἐκκλησίᾳ, οἷά εἰσι τὰ κεκλασμένα μέλη. — *Conc. in Trul.* 75 // PG 137, col. 772). Конечно, это не означает, что до VII века музыканты избегали сочинять и исполнять произведения в «фиоритурном» стиле, но приведенные свидетельства указывают на существование значительной части слушателей, отрицавших художественные достоинства подобного музыкального материала.

Судя по всему, это был один из многочисленных конфликтов, вызванных процессом эволюции музыкального мышления, столкнувшегося с укorenившимися традиционными вкусами. Но пройдет еще несколько столетий, и то, что прежде называлось «ломаными мелосами», станет в Византии

¹²¹ О нем см. § 5 данной главы.

именоваться «калофоническим стилем» (ὁ τρόπος καλοφωνικός), то есть «прекраснозвучным». Как правило, так завершается любое противостояние старого и нового, но порой конфронтация достигает высокой степени, и Античность, как и Средневековье, в этом отношении не является исключением¹²².

Свидетельством этого может служить также анализируемый параграф Псевдо-Птолемея, который фиксирует, что такие формы музицирования, как «ломанные мелосы», уже использовались в быту, «доставляя удовольствие слушателям» (ἡδονὴν παρέχουσα τοῖς ἀκούουσι).

Рассматривая этот источник, нельзя не обратить внимания также и на одну особенность, которая уже была зарегистрирована при анализе сочинения Псевдо-Аристотеля «О том, что слышится». Речь идет о тех фрагментах памятника, в которых проявлялись знания автором некоторых важных аспектов устройства авлоса и исполнения на нем. Подобные сообщения — отражение сближения теории музыки с художественной практикой. Нечто аналогичное можно отметить и в тексте Псевдо-Птолемея, но касающегося не инструментального, а вокального исполнения:

§ 8. Τί ἐστὶ τὸ προσλαμβανόμενος; — Ὅτι ἀρχόμενοι ἐπιτείνειν [τὸ πνεῦμα] προσλαμβάνοντες τὸν ἀέρα μελοδοῦμεν· τοὺς δὲ ἄλλους ἐκπέμποντες μᾶλλον ἢ λαμβάνοντες.

§ 8. Что такое просламбаноменос? — Это то, что мы исполняем, начиная усиливать [дыхание и] добавляя воздух. Другие же [говорят, что просламбаноменос возникает] при сильном выдохе¹²³, а не захвате [воздуха].

Акцент на особенностях звукоизвлечения самого низкого звука музыкальной системы вполне оправдан, и автор стремился донести свои знания об этом. Не исключено, что в источнике, из которого Псевдо-Птолемей заимствовал данный фрагмент, существовала аналогичная информация, касающаяся интонирования высоких звуков. Однако такой параграф отсутствует в анализируемом источнике.

Следует отметить, что в «классических» памятниках античного музыкознания невозможно обнаружить упоминания таких деталей. Это дополнительное свидетельство о продолжающемся повороте музыкознания к художественной практике.

В сочинении Псевдо-Птолемея два параграфа посвящены описанию деления тона по методу Аристоксена¹²⁴:

§ 17. Δείκνυνται δὲ δι' ἀριθμῶν αἱ χροαὶ τὸν τρόπον τοῦτον. ὑποτίθεται γὰρ τόνος ἐκ δώδεκά τινα ἐλάχιστα μόρια διαιρούμενος, ὧν ἕκαστον δωδεκατημόριον τόνον καλεῖται· ἀναλόγως δὲ τῷ τόνῳ καὶ λοιπὰ διαστήματα, τὸ μὲν γὰρ ἡμιτόνιον εἰς ἕξ δωδεκατημόρια, ἢ δὲ δίεσις, ἢ μὲν τεταρτημόριος εἰς τρία, ἢ δὲ τριτημόριος εἰς τέσσαρα, ὅλον δὲ τὸ διὰ τεσσάρων εἰς τριάκοντα.

§ 17. Окраски [ладов] выражаются числами таким образом. Тон предполагается делящимся на 12 наименьших частей, каждая из которых называется $\frac{1}{12}$ частью тона. Аналогично этому [подразделяются] и другие интервалы: полутон или диесис — по $\frac{6}{12}$ частей, четвертая часть [тона] — по 3 [такие части], третья часть — по 4, а вся кварта [делится] на 30 [подобных частей].

¹²² Этой проблеме посвящены специальные разделы тома II монографии: гл. X, § 5–7.

¹²³ Буквально: «испускании».

¹²⁴ См. гл. III, § 2.

§ 18. ἡ μὲν οὖν ἄρμονία μελωδηθήσεται κατὰ τριῶν δωδεκατημορίων μέγεθος καὶ τριῶν καὶ εἴκοσι τέσσαρα, τὸ δὲ μαλακὸν χρῶμα κατὰ τεσσάρων καὶ τεσσάρων καὶ εἴκοσι δύο, τὸ δὲ ἡμιόλιον χρῶμα κατὰ τέσσαρα ἡμισυ καὶ τέσσαρα ἡμισυ καὶ εἴκοσι καὶ ἓν, τὸ δὲ τονιαῖον χρῶμα κατὰ ἕξ καὶ ἕξ καὶ δεκαοκτώ. τὸ δὲ μαλακὸν διάτονον ἕξ καὶ ἑννέα καὶ δεκαπέντε, τὸ δὲ σύντονον κατὰ ἕξ καὶ δώδεκα καὶ δώδεκα.

Эти два параграфа являются буквальным повторением соответствующего раздела сочинения Клеонида (*Cleon. Isag. 7*). Значит, источником как для Клеонида, так и для Псевдо-Птолемея послужил один и тот же памятник музыкознания, не сохранившийся до нашего времени. Не исключено, что этот факт сближает время создания обоих опусов, хотя такого предположения недостаточно, чтобы можно было делать какие-то определенные выводы.

Один параграф текста Псевдо-Птолемея посвящен изложению общеизвестного музыкально-мифологического сказания:

§ 23. Τὴν λύραν τὴν ἐκ τῆς χελώνης φασὶ τὸν Ἑρμῆν εὗρηκέναι καὶ κατασκευάσαντα ἐπτάχορδον παραδεδωκέναι τὴν μάθησιν τῷ Ὀρφεῖ.

§ 18. Значит, [эн]гармония будет исполняться по величинам в 3, 3 и 24 двенадцатых частей; мягкая хроматика — по 4, 4 и 22 [такие части]; полуторная хроматика — по 4½, 4½ и 21, а тоновая хроматика — по 6, 6 и 18. Мягкая же диатоника [состоит] из 6, 9 и 15 [частей], а напряженная — из 6, 12 и 12.

§ 23. Говорят, что Гермес изобрел лиру из черепахи и, оснастив [ее] семью струнами, передал Орфею для освоения¹²⁵.

На этом завершаются параграфы сочинения Псевдо-Птолемея, относящиеся к музыке, а все остальные описывают систему ритмики.

В связи с этим целесообразно повторить уже неоднократно упоминавшийся факт¹²⁶: музыкальное учение о ритмике, как таковое, отсутствовало, а вместо него по вполне определенным объективным причинам использовалась теория поэтической метрики. Стремление «приспособить» ее для музыкального материала вновь было вызвано все той же гегемонией слова в художественном союзе поэзии, музыки и танца. В результате, по общепринятому мнению, ритмическая структура поэтического текста механически перешла и на музыкальные конструкции. Замечательная идея Аристоксена о «хроносе протосе», которая способна была дать импульс для развития музыкально-ритмических представлений¹²⁷, продолжительный исторический период оставалась без внимания. Среди рассмотренных источников попытка ввести ее в более широкий смысловой музыкально-теоретический ракурс проявилась только один раз (см.: *Gaud. Isag. 2*)¹²⁸. Поэтому важно выяснить: существует ли аналогичная тенденция среди серии параграфов, посвященных ритмике, в сочинении Псевдо-Птолемея?

Конечно, большинство из них следует обычаю и описывает традиционные нормы поэтической метрики, где основой любого ритма, в том числе и музыкального, является поэтическая стопа: «Под стопой нужно понимать

¹²⁵ Буквально: «для изучения».

¹²⁶ См. гл. IV, § 1 «б».

¹²⁷ См. там же.

¹²⁸ См. гл. IV, § 6.

то, чем мы обозначаем ритм и делаем [его] доступным чувству» (Νοητέον πόδα ὧ σημαίνόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γινώριμον ποιούμεν τῇ αἰσθήσει. — *Ps.* — *Ptolem.* 9).

Вместе с тем, содержание одного из параграфов указывает на обнаружение расхождений между поэтической теорией метрики и музыкальными аспектами ритмики. В результате фиксируются единицы длительностей, «выпадающие» из принятых поэтических нормативов:

§ 11. Τῶν δὲ χρόνων εἰσὶν οἱ μὲν εὐρυθμοί, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς, οἱ δὲ ἄρρυθμοί. Εὐρυθμοὶ μὲν οἱ διαφυλάττοντες ἀκριβῶς τὴν πρὸς ἀλλήλοις εὐρυθμὸν τάξιν· ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος· ἄρρυθμοὶ δὲ οἱ πάντα καὶ πάντως ἄγνωστον ἔχοντες πρὸς ἀλλήλοις σύνθεσιν.

§ 11. Среди длительностей одни ритмичные, другие — ритмоподобные, третьи — неритмичные. Ритмичные — точно соблюдающие ритмический порядок между собой. Ритмоподобные — не вполне обладающие указанной точностью, но все же проявляющие вид какого-то ритма. Неритмичные же — целиком и полностью имеющие между собой непознаваемое соединение.

Таково очевидное признание неспособности поэтической метрики «справиться» с многообразием самых различных единиц музыкального времени. На этом фоне весьма показательно также содержание § 21 Псевдо-Птолемея:

§ 21. Ὁ δὲ αὐτὸς ῥυθμὸς οὔτε περὶ γραμμάτων οὔτε περὶ συλλαβῶν ποιεῖται τὸν λόγον, ἀλλὰ περὶ τῶν χρόνων, τὰ μὲν ἐκτείνειν κελεύων, τὰ δὲ συνάγειν, τοὺς δὲ ἴσους ποιεῖν ἀλλήλοις. καὶ τοῦτο ποιεῖ μενόντων τῶν συλλαβῶν καὶ τῶν γραμμάτων.

§ 21. Сам же ритм создается пропорцией не букв и не слогов, а длительностей; одни [длительности] он¹²⁹ заставляет расширить, другие — сократить, а третьи создает равными друг другу. И это он делает с неизменными [по длительности] слогами и буквами.

Иначе говоря, автор этого текста прекрасно сознает, что «неизменные» слоги и буквы могут звучать в течение самых различных длительностей, и значит, не они являются основой музыкальной ритмики.

Но приведенные два параграфа Псевдо-Птолемея — исключение из всей группы продолжающих распространять на музыкальный материал общепринятые постулаты поэтической метрики (§ 10, 12–15). Все это может свидетельствовать о том, что какие-то поиски в области музыкального времени велись, но, очевидно, они все же находились на периферии интересов науки о музыке. Не исключено, что столь пассивное движение в этом направлении было также связано с трудностями, возникавшими перед музыкознанием при изучении этой проблемы, с многими из которых оно не может справиться до сих пор.

Что же касается появления в одном опусе столь противоречивых по содержанию параграфов, включающих как традиционные, так и нестандартные идеи, то это объясняется компилятивной природой памятника, который создан заимствованиями из самых разных источников.

В завершение краткого обзора «Музыки» Псевдо-Птолемея необходимо привести один параграф этого сочинения, который до сих пор остается загадочным для историков музыки:

¹²⁹ То есть ритм.

| § 27. Κατὰ κιθαρωδῖαν. | | § 27. В кифародии: | |
|------------------------|-----------------|--------------------|-----------------------|
| ἀριστερῶς χειρός | δεξιῶς χειρός | левая рука | правая рука |
| μέση | διάπεμπτος | меса | «диапемптос» |
| νήτη | ὑπατή | нэта | гипата |
| συνημμένοι δύο | χρωματική | две соединенные | хроматический |
| διάτονοι δύο | διάτονος | два диатона | диатон ¹³⁰ |
| παραμέσος | μέση | парамеса | меса |
| τρίτη | παραμέσος | трита | парамеса |
| διάπεμπτος | τρίτη | «диапемптос» | трита |
| ὑπατή | συνημμένοι | гипата | соединенные |
| παρυπάτη | ὄξεια χρωματική | паргипата | высокий хроматич. |
| χρωματική | ὄξεια διάτονος | хроматический | высокий диатон. |
| μέση | ὄξεια μέση | меса | высокая меса |
| | παραμέσος | | парамеса |

Возможно, публикация данной таблицы в настоящей монографии будет способствовать активизации ее изучения.

§ 4

Псевдо-Никомах

Как уже указывалось¹³¹, в абсолютном большинстве рукописей (числом 19), содержащих «Руководство по гармонике» Никомаха, текст сочинения представлен в двух книгах¹³². Но некоторые особенности изложения материала второй книги и ее сопоставление с тематикой первой вызывают серьезные сомнения в том, что это текст Никомаха. Так, иногда создатель сочинения заявляет о себе в третьем лице: «Никомах говорит, что самая высокая и первая струна названа гипатой» (Νικόμαχος τὴν ἀνωτάτην καὶ πρώτην χορδὴν ὑπάτην κεκλήσθαι φησιν. — *Ps.-Nicom. Excerpta*. 3). Вряд ли такую фразу мог написать сам Никомах.

Есть еще один незначительный штрих, который может свидетельствовать против принадлежности «второй книги» к письменному наследию Никомаха. Как в «Руководстве по гармонике», так и в его сочинении «Введение в арифметику» (Ἀριθμητικὴ εἰσαγωγή), он не упоминает никого из своих знаменитых современников, работавших в той же научной сфере. Скорее всего, это связано с предельно ограниченными возможностями существовавших в древности средств информации. Особенно сложная ситуация возникала при стремлении оповестить о жизни и событиях, происходивших в далеких друг от друга географических регионах.

Поэтому совершенно естественно, что Никомах нигде не упоминает ни Теона Смирнского, ни Клавдия Птолемея. Вместе с тем, в одном из параграфов «второй книги», когда затрагивается вопрос о пятнадцатиструнной (δεκαπέντε χορδᾶς) системе, в тексте сказано, что ею «удовлетворяется и Птолемей, и он говорит, что [систему] необходимо устанавливать до этого числа» (ὁ Πτολεμαῖος συν-

¹³⁰ Об этом термине см. гл. IV, сноску 403.

¹³¹ См. гл. IV, § 2 «б».

¹³² *Mathiesen Th.* Op. cit. № 17, 21, 39, 55, 62, 85, 86, 89, 137, 138, 189, 193, 287, 235, 249, 264, 270, 272, 298.

ἀρέσκειται καὶ ἄχρι τοῦτου τοῦ ἀριθμοῦ δεῖν ἴστασθαι λέγει. — *Ps.-Nicom. Excerpta* 4). Такая вставка могла попасть в текст Никомаха много времени спустя.

Кроме того, тематика ряда разделов «второй книги» повторяет то, что самым тщательным образом освещено в первой. Например, «музыкально-космические» высказывания Платона, изложенные в § 5 «второй книги», основательно обсуждены в главе 8 первой книги. Аналогичным образом, «гармония сфер», описываемая в трех параграфах «второй книги» (§ 6–8), представлена в главе 3 первой книги. А музыкальная система, рассматриваемая в § 4 и 9 «второй книги», намного глубже разобрана в главах 5 и 11 первой. Кроме того, в § 2 «второй книги» пространно объясняется логика возникновения интервальных пропорций, которая постоянно исследовалась в нескольких главах первой книги.

Очевидно, все подобные факты давно беспокоили тех, кто работал с манускриптами сочинения Никомаха. Возможно, результатом этого стало появление в рукописном обиходе другого метода изложения «Руководства по гармонике». Так, известно восемь рукописей¹³³, в которых под названием βιβλίον δεῦτερον («вторая книга») выписано лишь два параграфа. Все остальные имеют особое наименование — Τοῦ αὐτοῦ («Того же»), что подразумевает «Того же [автора]». Не исключено, что таким способом в сформировавшейся рукописной традиции хотели отделить подлинные тексты первой книги от тех, которые якобы принадлежат Никомаху.

Трудно сказать, насколько такой метод был признан целесообразным, поскольку сохранились семь рукописей¹³⁴, в которых дана только одна первая книга. И это весьма знаменательно, потому что может рассматриваться как стремление полностью освободиться от вызывающей серьезные подозрения «второй книги».

В этом отношении весьма показательна рукопись XVI века Codex Bernensis graecus 116 (639) olim Bonagrs, fol. 1–27, где раздел «Того же» Никомаха (fol. 22–27) озаглавлен Σχόλια τινες εἰς τὸν αὐτόν («Некоторые схолии к тому же [сочинению]»)¹³⁵. Представляется, что таким заглавием дается наиболее достоверная оценка текста «второй книги»: она рассматривается как серия неких поздних комментариев, чередующихся с выдержками, возможно, даже из какого-то сочинения самого Никомаха, впоследствии утраченного. Ведь завершая первую книгу, а в действительности самостоятельное сочинение, автор обещает той, для которой она была написана, создать новый более подробный опус (*Nicom. Enchir.* 12)¹³⁶. Не исключено, что некоторые фрагменты «Того же» Никомаха были заимствованы из этого труда. Можно также допустить, что сохранившиеся из него фрагменты пересказаны во «второй книге» совершенно в иной форме и другими словами.

Основанием для такого предположения является сопоставление одного и того же тематического материала у Псевдо-Никомаха (как далее здесь будет именоваться составитель «второй книги») и Боэция, который открыто заявил, что изложенные в его трактате сведения заимствованы у Никомаха. Речь идет об античных представлениях, касающихся развития музыкальной системы, которая, как уже многократно указывалось, рассматривалась в форме некоей

¹³³ Ibid. № 7, 38, 50, 124, 133, 155, 275, 284.

¹³⁴ Ibid. № 94, 103, 107, 202, 232, 255, 262.

¹³⁵ Ibid. № 9.

¹³⁶ Этот текст приведен в гл. IV, § 2 «б».

многострунной лиры. Поэтому и ее эволюция в сознании современников была неразрывно связана с добавлением струн к воображаемому инструменту.

В сохранившемся тексте Псевдо-Никомаха этот процесс описан не с самого зарождения системы, а с периода, когда была добавлена восьмая струна, то есть при переходе от гептахордной к октахордной (*Ps.-Nicom. Excerpta. 4*):

Ὅτι ὅσοι τῇ ὀγδόῃ χορδῇ προσκαθήψαν ἑτέρας, οὐ λόγῳ τινί, τῇ δὲ πρὸς τοὺς ἀκροατὰς ψυχαγωγία προήχθησαν. ὥσπερ δὴ καὶ Πρόφραστός τε ὁ Πιερὶ τῆς τὴν ἐννάτην χορδὴν προσκαθήψε, καὶ Ἰστιαῖος τὴν δεκάτην ὁ Κολοφώνιος, Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος τὴν ἑνδεκάτην, καὶ ἐφεξῆς ἄλλοι. ἔπειτ' εἰς ὀκτώκαιδεκάτην ἀνήχθη χορδὴν τὸ πλῆθος παρ' αὐτῶν.

Те, которые к восьми струнам добавили другие, [сделали это] не на каком-то разумном основании, а ввели [их] ради удовольствия слушателей. Так и Профраст Пиериец добавил девятую струну, и Гистиэй Колофонский — 10-ю, а Тимофей Милетский — 11-ю и другие [добавили] последующие. Затем ими [их] количество было доведено до 18-й струны.

Таким образом, в данном источнике добавление новой восьмой струны рассматривается как шаг, направленный только на удовлетворение слушателей, но лишенный какого-либо глубокого смысла. В Античности были распространены подобные воззрения, согласно которым развитие инструментария и увеличение числа струн являлось отходом от древней строгой музыки и тем самым способствовало упадку нравов. В подлинном тексте «Руководства по гармонике» Никомаха нельзя обнаружить подобного взгляда. Что же касается остальной информации в процитированном параграфе, то она ограничивается только регистрацией фактов, без каких-либо комментариев.

Совершенно в ином свете та же самая информация представлена у Бозция (*Boet. De instit. mus. I 20*):

Simplicem principio fuisse musicam Nicomachus refert adco, ut quattuor nervis constaret, idque usque ad Orpheum duravit.

Никомах сообщает, что вначале музыка была простой, поскольку существовало [только] 4 струны, и так сохранялось вплоть до Орфея.

Затем он переходит к описанию дальнейшего процесса эволюции и, как можно понять по его предыдущему утверждению, делает это «по Никомаху» (*Ibid.*):

Ut primus quidem nervus et quartus diapason consonantiam resonarent, medii vero ad se invicem atque ad extremos diapente ac diatessaron, nihil vero in eis esset inconsonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quattuor constat elementis. Cuius quadrichordi Mercurius dicitur inventor.

Поскольку первая и четвертая струны звучали в созвучии октавы, а средние [составляли] между собой и по отношению к крайним [струнам интервалы] квинты и кварты¹³⁷, то нужно думать, что в подражание мировой музыке, которая [также] состоит из четырех элементов¹³⁸, в них ничего не было несозвучного. Считается, что создатель этого четырехструнника — Меркурий¹³⁹.

¹³⁷ В основе этого описания лежит конструкция, которую можно представить в виде следующего звукоряда: e – a – h – e¹.

¹³⁸ Имеются в виду воздух, земля, вода и огонь. См. фрагмент из *Aristot. Metaph. IV 4 1014b, 33–34*, приведенный в § 3 данной главы, а также сноску 118.

¹³⁹ Согласно эллинской ономастике — Гермес.

Quintam vero chordam post Coroebus Atysis filius adiunxit, qui fuit Lydorum rex. Hyagnis vero Phryx sextum his apposuit nervum. Sed septimus nervus a Terpandro Lesbio adiunctus est secundum septem scilicet planetarum similitudinem.

Потом наступает необходимость подробного объяснения изменений, происшедших в конструкции системы и в ее терминологии. Скорее всего, это также сделано на основе текста Никомаха, который мог быть в распоряжении Боэция. После такого детального описания наступает повествование о новом этапе эволюции:

His octavam Samius Lycaon adiunxit atque inter paramesen, quae etiam trite dicitur, et paraneten nervum medium coaptavit, ut ipse tertius esset a nete, et paramese quidem vocata est sola, quae post mediam collocabatur.

Затем Кореб, сын Атиса, который был царем лидийцев, добавил пятую струну. Фригиец же Гиагнис добавил к ним шестую струну. А седьмая струна была присоединена Терпандром Лесбосским, нужно думать, для уподобления семи планетам.

К этим [струнам] Ликаон Самосский¹⁴⁰ присоединил еще между парамесой, называемой также тритой, и паранэтой срединную струну, приспособив [ее] так, что она сама оказалась третьей от нэты и притом единственно [правильно] названной парамесой, так как она помещалась после месы.

Вслед за ознакомлением с этим фактологическим материалом и после освоения последствий, происшедших в результате новой трансформации системы, наступает следующий этап ее эволюции:

Prophrastus autem Periotes ad graviorem partem unam addidit chordam, ut faeret totum enneachordum. Quae quoniam super hipaten est addita hyperhypate est nuncupata. Quae prius quidem, dum novem chordarum tantum esset cithara, hyperhypate vocabatur.

Профраст же Пиерийский к нижней части [лиры] присоединил [еще] одну струну, в результате чего он сделал полный девятиструнный. Поэтому [та струна], которая была присоединена над гипатой, была названа гипергипатой.

Затем вновь следует детальное описание уже модернизированной конструкции системы, а далее текст концентрирует внимание на следующем преобразовании:

Histiaeus vero Colophonius decimam in graviorem partem coaptavit chordam, Timotheus vero Milesius undecimam, quae quoniam super hypaten atque parhypaten sunt additae, hypate quidem hypaton vocatae sunt quasi maximae magnarum aut gravissimae gravium aut excellentes excellentium.

Гистией же Колофонский к нижней части [лиры] приспособил десятую струну, а Тимофей Милетский — одиннадцатую. Так как [обе эти струны] добавлены выше гипаты и паргипаты, то они названы гипатой [тетрахорда] нижних¹⁴¹ — как самые толстые [струны] среди толстых¹⁴² и самые низкие среди низких, или наилучшие из лучших.

¹⁴⁰ Никаких других сведений об этой личности не сохранилось.

¹⁴¹ При знакомстве с этим текстом нужно учитывать особенности изложения античной музыкальной системы в источниках, где в верхней части рукописного листа располагаются низкие звуки, начиная с гипаты, и поэтому высокие оказываются в нижней его части, а низкие — в верхней (см. гл. I, § 2).

¹⁴² Буквально: «большие среди больших».

Даже такой выборочный обзор текста Боэция, основанного на утраченной работе Никомаха, и его сопоставление с вышеприведенным фрагментом Псевдо-Никомаха демонстрирует предельно примитивный уровень изложения материала последним. Не исключено, что в его основе действительно лежало сообщение, заимствованное из текста Никомаха, но поданное в предельно упрощенной форме.

Конечно, это не означает, что все разделы опуса Псевдо-Никомаха такого качества. Во многих из них тематика анализируется весьма подробно. Особенно интересно обсуждается в нескольких параграфах «гармония сфер», которая, как всегда в античных источниках, отождествляется с музыкальной системой (§ 3, 5, 8, 10). Основательно изложены концепция пропорционального выражения интервалов (§ 2, 7) и другие положения теории музыки. Однако крайне трудно установить, где завершается оригинальный текст, а где начинаются поздние вставки или редакции.

Вместе с тем, необходимо признать, что весь этот материал имеет косвенное отношение к собственно музыке. Он лишь «обвырывает» своеобразный математико-космический антураж, являвшийся в Античности неизменным спутником науки о музыке. К нему можно отнести и первый параграф, представляющий собой свод сформировавшихся в древности представлений о ранней истории музыки, где мифологические и полумифологические персонажи сменяются историческими (*Ps.-Nicom. Excerpta 1*):

Τὴν λύραν τὴν ἐκ τῆς χελώνης φασὶ τὸν Ἑρμῆν εὐρηκέναι καὶ κατασκευάσαντα ἐπτάχορδον παραδεδωκέναι τὴν μάθησιν τῷ Ὀρφεῖ. Ὀρφεὺς δὲ ἐδίδαξε Θάμυριν καὶ Λίνον· Λίνος Ἡρακλέα, ὃφ' οὗ καὶ ἀνηρέθη. ἐδίδαξε δὲ καὶ Ἀμφίωνα τὸν Θηβαῖον, ὃς ἐπὶ τῶν ἐπτά χορδῶν ἐπταπύλους τὰς Θῆβας ᾠκοδόμησεν. ἀνααιρεθέντος δὲ τοῦ Ὀρφέως ὑπὸ τῶν Θρακικῶν γυναικῶν τὴν λύραν αὐτοῦ βληθῆναι εἰς τὴν θάλασσαν, ἐκβληθῆναι δὲ εἰς Ἄντισσαν πόλιν τῆς Λέσβου. εὐρόντας δὲ ἀλιέας ἐνεγκεῖν τὴν λύραν πρὸς Τέρπανδρον, τὸν δὲ κομίσει εἰς Αἴγυπτον. [εὐρόντα δὲ αὐτὸν]¹⁴³ ἐκπονήσαν-

Говорят, что лиру изобрел из панциря черепахи Гермес и, оснащенную семью струнами, передал для освоения Орфею. Орфей же обучил Фамира и Лина¹⁴⁴, [а] Лин — Геракла, которым и был убит. Однако он¹⁴⁵ обучил Амфиона Фиванского¹⁴⁶, который в соответствии с семью струнами [лиры] воздвиг семивратные Фивы. Когда же Орфей был умерщвлен фракийскими женщинами, его лира была брошена в море, а выброшена [волнами] у лесбосского города Антисса¹⁴⁷. Рыбак, обнаружив [ее], принес лиру Терпандру¹⁴⁸, а он до-

¹⁴³ К. Ян совершенно справедливо заключил эти слова в квадратные скобки, поскольку они «выбиваются» из конструкции предложения.

¹⁴⁴ Фамир (Θάμυρις) — мифический певец, кифарод и кифарист из Фракии. Согласно легенде, он был сыном аполлоновского жреца Филаммона Дельфийского и нимфы Аргиопы. Больше всего известен миф о Фамире, сообщаемый Гомером. Все эти материалы приведены в томе II, гл. I, § 4 и гл. II, § 3. Лин (Λίνος) — мифический музыкант. Согласно одной версии, он был рожден музой Уранией от Амфиомара, сына колебателя земли и бога морей Посейдона. С Лином связаны сюжеты нескольких мифов (см.: *Герцман Е.* Музыка Древней Греции и Рима. С. 88–92). См. также том II, гл. II, § 1.

¹⁴⁵ То есть Лин.

¹⁴⁶ Амфион (Ἀμφίων) — знаменитый мифический кифарод, сын Зевса и Антиопы, дочери речного бога Асопа. О нем см. том II, гл. I, § 5. См. также: *Герцман Е.* Музыка Древней Греции и Рима. С. 96–98.

¹⁴⁷ Антисса — город на северо-западном побережье Лесбоса.

¹⁴⁸ О нем см. том II, гл. IV, § 1–2.

τα ἐπιδείξει τοῖς ἐν Αἰγύπτῳ ἱερεῦσιν, ὡς αὐτὸν πρωθευρετὴν γεγεννημένον. Τέρπανδρος μὲν οὕτω λέγεται τὴν λύραν εὐρηκέναι, Ἀχαιοὺς δὲ ὑπὸ Κάδμον τοῦ Ἀγήνορος παραλαβεῖν. τηνικαῦτά φασι.

ставил [ее] в Египет. Переделав [ее], он показал [лиру] жрецам в Египте, так что он оказался [ее] первоизобретателем. Таким образом, говорится, что Терпандр обнаружил лиру, а ахейцы переняли [ее] при Кадме, сыне Агенора¹⁴⁹. [Так] говорят по этому поводу.

Таков в целом ограниченный информационный ресурс сочинения Псевдо-Никомаха.

§ 5

Псевдо-Плутарх

В группе рукописей, содержащих труды выдающегося античного историка и писателя рубежа I–II веков (согласно общепринятой точке зрения: 98–117 годов) Плутарха Херонейского (Πλούταρχος ὁ Χαίρωνεύς)¹⁵⁰, известных под названием «Моралии» (Ἠθικά), присутствует трактат «О музыке» (Περὶ μουσικῆς). Самый ранний из манускриптов, включающих в себя это сочинение, — Codex Venetus Marcianus gr. app. Cl. VI/10 (coll. 1300). Одни палеографы определяют период его создания рубежом XII–XIII веков¹⁵¹, а другие — столетием позже¹⁵². Но самая ранняя датированная рукопись, в которой выписан этот опус, — Codex Parisinus gr. 1671. На последнем ее листе (л. 219 об.) после традиционных слов δόξα σοι ὁ θεός· δόξα σοι («Слава Тебе, Боже, слава Тебе») неизвестный переписчик отметил: ἐγράφη κατὰ τὸν Ἰουλίου μῆνα τοῦ σῶδ' («написал в месяце июле 6804 [года]»). Иначе говоря, его работа над рукописью была завершена в июле 1296 года. Она состоит из двух частей, полностью посвященных изложению исключительно сочинений Плутарха. Первая часть отведена знаменитым «Параллельным жизнеописаниям», а вторая — упомянутому выше циклу «Моралий». Именно здесь на л. 103–107 излагается трактат «О музыке». Это сочинение известно также и по 13 другим рукописям XIII–XV веков, среди той же серии «Моралий»¹⁵³. Кроме того, оно также включено в 17 манускриптов, содержащих исключительно музыкально-теоретические памятники Античности самых различных авторов¹⁵⁴. При этом нужно учитывать: если до нашего времени сохранилось более 30 списков сочинения¹⁵⁵, то это означает, что в Византии их было гораздо больше.

Такой тираж трактата говорит о его популярности, поскольку в противном случае никто бы не решился осуществлять дорогостоящую работу по копированию опуса. Основная причина интереса к этому опусу состоит в том,

¹⁴⁹ Кадм (Κάδμος) — легендарный основатель Фив, сын финикийского царя Агенора (Ἀγήνορ). Поэтому фиванцев изредко называли «агеноридами» (Ἀγηνορίδα).

¹⁵⁰ О Херонее (Χαίρωνεια) см. гл. II, сноску 29.

¹⁵¹ Mathiesen Th. Op. cit. № 273.

¹⁵² Winnigton-Ingram R. P. Praefatio // Arist. Quint. De mus. P. VIII.

¹⁵³ См. Mathiesen Th. Op. cit. № 60, 66, 67, 165–168, 186, 207, 221, 248, 257, 260.

¹⁵⁴ Ibid. № 4, 20, 50, 80, 85, 86, 154, 163, 200, 202, 210, 215, 219, 235, 238, 253, 264.

¹⁵⁵ К перечисленным рукописям следует добавить еще ряд манускриптов, представляющих собой некие сборники сочинений самой различной направленности: от диалогов Платона до сочинений византийского философа рубежа XIII–XIV веков Никифора Хумна. В них также выписано сочинение «О музыке»: Ibid. № 197, 206, 231.

что ни в одном другом специальном памятнике нет столь обширного свода информации о музыкальной практике древней эпохи. Ведь в большинстве таких источников основным и главным объектом описания являются вопросы науки о музыке. Это вполне естественно, поскольку их авторы были либо «гармониками», либо теми, кто работал в рамках наук квадривиума, где теория музыки занимала свое определенное место. Поэтому встречающиеся в них немногочисленные сведения о музыкальной практике служили некой незначительной и до предела краткой «приправой» к основному теоретическому контексту сочинения. В результате, наука располагала крайне малой информацией о музыкальной практике из заслуживающих доверия источников. В трактате «О музыке» все наоборот: научно-теоретической парадигме отведено столь же мизерное место, сколько в остальных сочинениях — музыкальной практике, занимающей здесь более 90% всего текста.

Так, например, на его страницах даются сведения и обсуждается творческая деятельность более 40 музыкантов-практиков:

Амфион (Ἀμφίων),
Андреас Коринфский (Ἀνδρέας Κορίνθιος),
Ант из Антедона (Ἄνθην ἐξ Ἄνθηδόνας)¹⁵⁶,
Ардал Трезенский (Ἄρδαλος Τροιζήνιος),
Гиагнис (Ἰαγνίς),
Гиеракс (Ἰέραξ),
Демодок (Δημόδοκος),
Кинесий (Κινησίαιος),
Клон (Κλονᾶς),
Кратет (Κράτης),
Крекс (Κρέξος),
Ксенодам Киферский (Ξενόδαμος ὁ Κυθήριος),
Ксенокрит Локрский (Ξενόκριτος ὁ Λοκρικός),
Лампрокл (Λαμπροκλής),
Лас Гермионский (Λᾶσος Ἐρμιονεύς),
Лин (Λίνος),
Марсий (Μαρσίαιος),
Меланиппид Милосский [Младший] (Μελανιπίδης ὁ Μήλιος [Νεώτερος]),
Мелет Колофонский (Μέλης Κολοφώνιος),
Мимнерм Колофонский (Μίμνερμος Κολοφώνιος),
Олимп (Ὀλυμπος),
Орфей (Ὀρφεύς),
Панкрат (Παγκράτης),
Периклит Лесбосский (Περικλείτος Λέσβιος),
Пиер из Пиерии (Πιέρον ἐκ Πιερίας)¹⁵⁷,
Пифоклид (Πυθοκλείδης)¹⁵⁸,
Полиид (Πολύειδος),
Полимнест Колофонский (Πολύμνηστος¹⁵⁹ ὁ Κολοφώνιος),
Сакад Аргосский (Σακάδας Ἀργεῖος),

¹⁵⁶ Антена (Ἀνθήνη) — город в Кинурии (Κυνουρία), прибрежной области Арголидского залива, на Перепоннесе.

¹⁵⁷ Пиерия (Πιερία) — область в Македонии.

¹⁵⁸ Не путать этого авлета с Пифоклидом — софистом времен Платона (см. *Plato. Protag.* 316 E), который интересовался музыкой как наукой.

¹⁵⁹ Иногда в источниках встречается написание Πολύμναστος.

Телесий Фиванский (Τελεσίας ὁ Θηβαῖος),
 Телефан Мегарский (Τηλεφάνης ὁ Μεγαρικός),
 Терпандр Лесбосский (Τέρπανδρος ὁ Λέσβιος),
 Тимофей Милетский (Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος)¹⁶⁰,
 Тиртей из Мантинеи (Τυρταῖος ὁ ἐκ Μαντινείας)¹⁶¹,
 Трасилл Флиунтский (Θράσυλλος ὁ Φλιάσιος)¹⁶²,
 Фалет Гортинский (Θαλήτας ὁ Γορτυνός),
 Фамир (Θάμυρις),
 ФемиЙ Итакский (Φήμιος ὁ Ἴθακήσιος),
 Филаммон Дельфийский (Φιλάμμων ὁ Δελφός),
 Филоксен Киферийский (Φιλόξενος ὁ Κυθήριος),
 Фринид Митиленский (Φρῦνις ὁ Μιτυληναῖος).

Конечно, в этом энциклопедическом перечне присутствуют не только реальные, но также мифологические и полумифологические персонажи. Более того, в нем, возможно, «под видом» музыкантов перечисляются и поэты, чьи тексты распевались и которые по античной традиции считались также создателями музыки этих песнопений, а нередко — и исполнителями (хотя в абсолютном большинстве случаев это было не так). Однако, несмотря на все эти потенциально возможные объективные отступления от достоверных фактов, обсуждение в трактате «О музыке» творческого наследия всех этих мастеров создает достаточно насыщенную картину античной музыкальной жизни.

Можно смело утверждать: если бы содержание данного сочинения ограничивалось только указанным материалом, то и в этом случае оно по праву занимало бы самое важное место среди информационных ресурсов музыкального антиковедения. Однако приведенным каталогом ценность опуса «О музыке», как справочного источника, не завершается, поскольку из него можно получить ценнейшие сведения и о многих других сторонах музыкальной жизни. Например, трактат содержит данные о таких жанрах античной музыки, как «полиместии» (τὰ Πολυμνάστια), «спондей» (τὸ σπονδεῖον)¹⁶³, «погребальный мелос» (Ἐπικήδειον μέλος) и другие. Но «рекорд» в этой области принадлежит, конечно, «ному авлодическому» (ὁ νόμος ἀυλωδικός) — разновидности вокального произведения, исполнявшегося в сопровождении авлоса. В трактате «О музыке» с разной степенью подробностей представлено 14 вариантов этого жанра¹⁶⁴:

ном «Афина» (ὁ Ἀθηνᾶς νόμος)
 ном апотетос (ὁ ἀπόθετος νόμος)
 ном беотийский (ὁ βοιώτιος νόμος)
 ном высокий (ὁ ὄξυς νόμος)
 ном «кепион» (ὁ κηπίων νόμος)

¹⁶⁰ В истории древнеэллинической музыки оставил след и Тимофей Фиванский (Τιμόθεος Θηβαῖος) — авлет времен Александра Македонского (356–323 годы до н. э.). См. том II, гл. VII, § 8.

¹⁶¹ Кроме него был известен также Тиртей Афинский (Τυρταῖος ὁ Ἀθηναῖος).

¹⁶² Не путать с Трасиллом (Θράσυλλος) — эллиническим ученым, занимавшимся изучением математики и музыки.

¹⁶³ «Спондей» (τὸ σπονδεῖον) — жанр древнеэллинической музыки, звучавший во время религиозных церемоний. Первоначально название «спондей» носила чаша, служившая для ритуальных возлияний. Подробнее о нем см. том II, гл. V, § 2.

¹⁶⁴ Сохранившиеся сведения о зарождении жанра нома будут рассмотрены в томе II, гл. IV, § 1–2.

ном комархический (ὁ κωμάρχιος νόμος)
ном крадийский (ὁ κραδίας¹⁶⁵ νόμος)
ном поликефалов (ὁ πολυκέφαλος νόμος)
ном схиниев (ὁ σχοινίων νόμος)
ном терпандров (ὁ τερπανδρείος νόμος)
ном трохеический (ὁ τροχαίος νόμος)
ном трохеический (ὁ τροχαίος νόμος)
ном четырехпесенный (ὁ τετραοίδιον νόμος)
ном эолийский (ὁ αἰόλιος νόμος)

Но и этим «информационная сокровищница» сочинения «О музыке» не завершается.

Следующим важным его «хранилищем» являются сведения о первых европейских музыкальных конкурсах и факты творческой деятельности некоторых их участников. Конечно, такая информация касается только наиболее знаменитых мастеров. Однако одновременно с ней в том же источнике сообщается, что существовали письменные документы, в которых фиксировались самые различные стороны художественных состязаний:

«Кажется, в искусстве кифародики Терпандр выделялся [среди других], победив подряд четыре раза на Пифиадах, [как] записано [на стеле]» (Ἔοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθαρωδικὴν ὁ Τέρπανδρος διεννηοχέσθαι τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἐξῆς νενικηκῶς ἀναγέγραπται. — *Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 4). Этот фрагмент свидетельствует о том, что ход спортивных и художественных состязаний регистрировался в эпиграфических памятниках. Такой вывод подтверждает и другое сообщение из того же источника. Если в предыдущем указывается, что на Пифиадах «записывается» (ἀναγέγραπται) то или иное событие, то в следующем фрагменте речь уже идет о конкретном документе — «каталог Панафинеев»: «В древности авлоды пели элегии, положенные на музыку. Это показывает каталог Панафинеев¹⁶⁶, касающийся музыкальных агонов» (Ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιοιμένα οἱ αὐλωδοὶ ἦδον· τοῦτο δὲ δηλοῖ ἡ τῶν Παναθηναίων γραφὴ ἢ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος. — *Ibid.* 1134, § 8)¹⁶⁷.

Сведения, зафиксированные в этих документах, впоследствии широко распространялись и переходили «из уст в уста»: «Говорят, что последним победил в Лакедемоне¹⁶⁸, на Карнеях¹⁶⁹, кифарод Периклит, являющийся родом с Лесбоса» (Τελευταῖον δὲ Περίκλειτόν φασι κιθαρωδὸν νικῆσαι ἐν Λακεδαίμονι Κάρνεια, τὸ γένος ὄντα Λέσβιον· — *Ibid.* 1133, § 6). Если автор здесь указывает «говорят» (φασί), это означает, что задокументированные факты с течением времени становились известными в самых различных географических регионах.

¹⁶⁵ Или κραδίης.

¹⁶⁶ «Панафинеи» (τὰ Παναθήναια — буквально: «Всеафинеи»: праздник, отмечаемый всеми афинянами) — древнеэллиническое празднество в честь Афины, справлявшееся в первом месяце аттического календаря. О его музыкальных аспектах см. том II, гл. VIII, § 4.

¹⁶⁷ Как известно, ἡ γραφή («запись») имеет широкую семантическую амплитуду, а в том числе — «каталог», «эпиграфическая запись» и другие. См. *LS.* P. 359–360.

¹⁶⁸ Лакедемон (Λακεδαίμων) — название государства «Спарта» (Σπάρτη).

¹⁶⁹ «Карнеи» (τὰ Κάρνεια) — древнеэллинические празднества в честь Аполлона Карнейского, а «Карней» — месяц в спартанском календаре (приблизительно — «стык» августа и сентября), когда совершались девятидневные торжества в честь Аполлона. Нередко на Карнеях проводились соревнования, в том числе и музыкальные. См. том II, гл. VIII, § 2.

К приведенным свидетельствам нужно добавить и другое, имеющее самое непосредственное отношение к музыкальному сопровождению спортивных состязаний: «Аргосцы пользовались авлосом на спортивном соревновании, называемом у них Сфенеями¹⁷⁰» (Ἀργεῖοι δὲ πρὸς τῶν Σθενείων τῶν καλουμένων παρ' αὐτοῖς πάλην ἐχρῶντο τῷ αὐλῷ. — Ibid. 1140, § 26).

Весь такой материал является серьезным дополнением к античной музыкальной эпиграфике — вспомогательной музыкально-исторической дисциплине, исследующей древние надписи, посвященные музыке и выполненные на камне или глиняных сосудах, а также на других изделиях¹⁷¹.

Благодаря информации, содержащейся в трактате «О музыке», музыкальное антиковедение имеет возможность также узнать о существовавших в древности, но впоследствии утраченных, письменных памятниках, тематика которых была связана с музыкой¹⁷².

Так, например, сообщается, что знаменитый философ Гераклид Понтийский (IV век до н. э.) написал сочинение, называвшееся «Собрание <прославившихся> в музыке» (Συναγωγή τῶν <Εὐρημάτων>¹⁷³ ἐν μουσικῇ. — *Ps.-Plut. De mus.* 1131, § 3). Там же указывается, что многие сведения об архаической древности были получены «из надписи, хранящейся в Сикионе¹⁷⁴, в которой [ее создатель] перечисляет жриц из Аргоса¹⁷⁵, а также поэтов и музыкантов» (Πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης, δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἀργεῖ καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει. — Ibid. 1132, § 3). Следовательно, речь идет об эпиграфическом документе, отражающем религиозную жизнь Сикиона, в котором наряду с руководителями культа отмечены и те, кто создавал музыкально-поэтическое сопровождение обрядов.

В том же трактате «О музыке» часто упоминаются факты и события, полученные из сочинения некоего «Главка из Италии» (Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας) — «О древних поэтах и музыкантах» (Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν). Принято считать, что это Главк Регийский (Γλαῦκος ὁ Ρηγῖνος)¹⁷⁶ — писатель V в. до н. э.¹⁷⁷ Например, там можно прочесть *Ps.-Plut. De mus.* 1133, § 7¹⁷⁸:

¹⁷⁰ Термин произошел от глагола σθένω — «быть сильным», «быть в состоянии», «мочь». Поэтому существительное τὸ σθένεια обозначало любые спортивные соревнования, но чаще всего — разновидности борьбы.

¹⁷¹ См.: Алмазова Н. А. Античная музыкальная эпиграфика. Дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., Российский институт искусств, 1998; *ее же*: Ἀγῶνος ἰσοπόθιοι в эллинистическую эпоху // *Philologia Classica*. Вып. 5: ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ. Межвузовский сборник. К 100-летию со дня рождения проф. А. И. Доватура / Под ред. проф. Ю. В. Откупщиков. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1977. С. 40–47.

¹⁷² Это дополнение к материалам, представленным в гл. 3, § 1.

¹⁷³ Здесь явная лакуна в тексте, и издатели каждый раз давали различные версии ее заполнения: и εὐρημάτων («изобретателей»), и διαλαψάντων («занимавшихся») (см. *Heracleides Ponticus*, hrsg. Fritz Wehrli. Basel, 1969 [Die Schule des Aristoteles, 7]. Fr. 157). Я остановился на принятом здесь варианте.

¹⁷⁴ Сикион (Σικυῶν) — город в северо-восточной части Пелопоннеса.

¹⁷⁵ Аргос (Ἀργος) — столица Арголиды (Ἀργολίς), северо-восточной части Пелопоннеса.

¹⁷⁶ Регий (Ῥήγιον лат. Rhegium или Regium) — город в Бруттии, в Италии.

¹⁷⁷ См. *Michaelides S. Op. cit.* P. 124.

¹⁷⁸ Олимп Фригиец (Ὀλυμπος Φρύξις) — выдающийся древнеэллинический авлет VIII–VII веков до н. э.; Архилох (Ἀρχίλοχος) — поэт VII века до н. э.; Фалет Горгинский (Θαλήτας ὁ Γοργυνός) — музыкант и поэт того же исторического периода; Стесихор Гимерийский (Στησίχορος ὁ Ἴμεραῖος) — поэт и, как считается, кифарод VI века до н. э.

᾽Οτι δ' ἐστὶν ᾽Ολύμπου ὁ Ἄρματιος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἄν τις· καὶ ἔτι γνοίη ὅτι Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὐτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχίλοχον οὐτε Θαλήταν ἐμμῆσατο ἀλλ' ᾽Ολύμπον, χρῆσάμενος τῷ Ἄρματείῳ νόμῳ.

О том, что такое «колесничный ном»¹⁷⁹, всякий мог бы узнать из сочинения Главка¹⁸⁰ о древних творцах [песнопений]¹⁸¹, и также усвоить, что Стесихор Гимерийский подражал не Терпандру, не Архилоху [и] не Фалету, а Олимпу, используя [этот образ] в [своем] «колесничном номе».

Конечно, этот текст вызывает явное недоумение. Действительно, каким образом поэт Стесихор мог подражать инструментальной музыке авлета Олимпа? Даже зная сложившиеся в Античности представления об особенностях творческой работы поэтов, создававших стихи, становившиеся впоследствии песнями, трудно понять смысловой контекст процитированного фрагмента. В данном здесь переводе информация Главка трактуется как использование поэтом в своем стихе того образа воина на колеснице, который был создан в инструментальной пьесе Олимпа. Приведенный греческий текст не противоречит такому толкованию. Но возможно и другое, согласно которому Стесихор сочинил стихи «на музыку» Олимпа.

Аналогичные сведения представлены в другом сообщении, которое в трактате «О музыке» подается как информация, также полученная из труда Главка (Ibid. 1134, § 10):

Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμμῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτείνει, καὶ παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθείνει, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρησθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον.

Главк, утверждая, что Фалет жил после Архилоха, говорит, что [тот] подражал мелосам Архилоха, он удлинял [их] продолжительность, вводя в композиции пеон и кретический ритм¹⁸², которыми Архилох не пользовался, а также [не пользовались ими] ни Орфей, ни Терпандр.

Здесь проявляется типичное для Античности смешение средств художественной выразительности, использующихся якобы не только поэтами, но и композиторами¹⁸³.

В этом же трактате даются и некоторые сведения, заимствованные из утраченного трактата Аристоксена. Так, автор рассказывает: «В первой книге [своего сочинения] “О музыке” Аристоксен говорит, что Олимп первый проавлировал по-лидийски погребальную музыку, [посвященную] Пифону»¹⁸⁴ (᾽Ολύμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνι φησιν Ἐπικῆδειον αὐλήσαι Λυδιστί. — Ibid. 1136, § 15). Это событие пред-

¹⁷⁹ «Колесничный ном» — сольная пьеса для авлоса, призванная воплотить образ сражающегося на колеснице воина.

¹⁸⁰ О нем см. гл. IV, § 2 «а».

¹⁸¹ Эту вставку вынуждает сделать смысловой контекст фрагмента. См. дальнейший комментарий.

¹⁸² «Пеон» (ὁ παιών) — стихотворная стопа, состоящая из трех кратких и одного длинного слова, а «кретик» (ὁ κρητικός) — из двух длинных и одного краткого.

¹⁸³ Об этом см. гл. IV, § 1 «б».

¹⁸⁴ Согласно мифу, Пифон — чудовище, преследовавшее беременную Лето, мать Аполлона и Артемиды. Впоследствии Пифон был убит Аполлоном, и в память об этом были основаны знаменитые состязания, называвшиеся «пифийскими агонами» (οἱ ἀγῶνες πυθικοί). На них проходили и конкурсы музыкантов. См. том II, гл. VIII, § 1.

ставлено как один из важных фактов музыкально-художественной жизни. Правда, остается непонятным, почему фригийский авлет, воплощая в музыке образы эллинского мифа, выполнил это «по-лидийски»? Возможно, литературная традиция в длительном процессе передачи этого сообщения что-то напутала. Не шла ли первоначально речь о лидийской тональности, что вполне допустимо и не вызывало бы никаких вопросов? Кроме того, не исключен и другой вариант, при котором каждый музыкант-импровизатор любой эпохи способен сочинять музыку в различных стилях¹⁸⁵.

В анализируемом источнике можно найти сведения и из другого труда Аристоксена, также утраченного. Причем такое сообщение весьма интересно и не только потому, что в нем идет речь о взглядах Платона на музыкальные стили. Рассказывая об их разновидностях, автор пишет (*Ibid.* 1136, § 17):

Τούτων δὴ τῶν ἁρμονιῶν, τῆς μὲν θρηνηδικῆς τινος οὔσης, τῆς δ' ἐκκελυμένης, εἰκότως ὁ Πλάτων παραιτησάμενος αὐτάς τὴν Δωριστὶ ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σφόδρσιν ἁρμόζουσιν εἴλετο.

Среди этих стилей один обладает некой скорбностью, а другой — «развязный», и, разумеется, Платон, отвергнув их, стремился [представить] дорийский [стиль] как соединяющий благоразумие с воинственной мужественностью.

Сообщив эти достаточно распространенные в древности сведения, Псевдо-Плутарх продолжает (*Ibid.*):

ὡς Ἀριστόξενός φησιν ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν Μουσικῶν, ὅτι καὶ ἐν ἐκείναις τι χρήσιμον ἦν πρὸς πολιτείαν φυλακικὴν

Как сообщает¹⁸⁶ Аристоксен во второй [книге] «Музыкальных [проблем]», что в них¹⁸⁷ [для Платона] была некая полезность, касающаяся охраны государственности.

Отсюда следует, что Аристоксен хорошо понимал, какие опасности для музыкального искусства скрываются в воззрениях Платона об «идеальном государстве»¹⁸⁸. В сохранившихся же работах Аристоксена отсутствуют критические высказывания, адресованные Платону, а его имя встречается в них всего один раз, когда упоминается, как Аристотель критически высказывался о «многих из тех, кто слушал Платона» (τοὺς πλείστους τῶν ἀκουσάντων παρὰ Πλάτωνος. — *Aristox. Elem. harm.* P. 39). А поскольку в распоряжении науки нет никаких свидетельств о взглядах Аристоксена, касающихся положения музыки в общественном ракурсе, то уцелевшее замечание из трактата «О музыке», может дать основание для вполне определенных предположений. Хотя, конечно, такой информации слишком мало, чтобы составить какое-то мнение по столь сложному вопросу.

В рассматриваемом сочинении «О музыке» изложена еще одна концепция, связанная с именем Аристоксена, посвященная историческим представлениям об эволюции ладового мышления (*Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 34):

¹⁸⁵ Подобно тому, как в новоевропейской музыкальной практике создавались произведения «под цыганский стиль» или «под венгерский стиль», а нередко «под Моцарта» и т. д.

¹⁸⁶ Буквально: «говорит».

¹⁸⁷ То есть в указанных Платоном стилях.

¹⁸⁸ См., например: *Plat. Leg.* VII 801d. Этот фрагмент будет приведен и проанализирован в томе II, гл. X, § 6.

Ὀλυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἑναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν.

Ἐπονοῦσι δὲ τὴν εὐρεσιν τοιαύτην τινὰ γενέσθαι· ἀναστρεφόμενον τὸν Ὀλυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τότε μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης τότε δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν, καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤθους, καὶ οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον, ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου.

Олимп же, как говорит Аристоксен, сведующими в музыкознании считается изобретателем энгармонического лада. Ведь до него все [лады] были диатонические и хроматические.

Предполагают, что такое открытие произошло [следующим образом]: Олимп, пребывая в диатонике и часто переводя мелос на диатоническую паргипату — то от парамесы, то от месы, — при этом, перескакивая диатонический лиханос, заметил красоту [возникающего] этоса, и так по аналогии составил прекрасную и установленную систему, и создал в ней [мелос] в дорийской тональности.

В связи с этим сообщением следует отметить, что мысль об «изобретателе» энгармонического лада могла принадлежать не только Аристоксену, но и любому автору, жившему в эпоху Античности. Без указания «первого, который изобрел» или ввел в музыкально-художественный обиход любое новшество (даже формирующееся в результате объективных и длительных исторических процессов), античное историческое мышление оказывалось в затруднении, поскольку не могло выстроить схематизированную эволюционную картину (для подтверждения этого существует множество свидетельств). Что же касается самого представления о происхождении энгармонического лада, то оно характерно для теоретика музыки поздней эпохи, стремящегося сконструировать процесс возникновения этой ладовой формы.

Совершенно очевидно, что описанная в процитированном фрагменте концепция была создана для того, чтобы «оправдать» появление двухтонового интервала в энгармоническом ладе между III ступенью и верхним тетракордным устоем, тогда как между другими ступенями лежали четвергитоновые интервалы. Как уже указывалось, структура этого ладообразования предполагала определенную последовательность (снизу вверх):

| | | | | | | |
|---|------------------|----|------------------|-----|-----|---|
| | $\frac{1}{4}$ т. | | $\frac{1}{4}$ т. | | 2т. | |
| I | | II | | III | | I |

Поскольку «нормой» античного ладового мышления являлась диатоника, то сознательно или бессознательно все остальные ладовые образования сопоставлялись с ней¹⁸⁹:

| | | | | | | |
|---|------------------|----|-----|-----|-----|---|
| | $\frac{1}{2}$ т. | | 1т. | | 1т. | |
| I | | II | | III | | I |

При сопоставлении обоих интервальных конструкций создавалось впечатление, что в энгармонии пропущен звук III ступени. В плоскости современ-

¹⁸⁹ Подобно тому, как для новоевропейского музыкального мышления такой нормой являются «мажор» и «минор», а все остальные ладовые формы (дорийская, фригийская, лидийская и т. д., не имеющие ничего общего с одноименными античными тональностями) сравниваются с ними.

ной нотации такое сравнение можно представить следующим образом (для наглядности III ступень энгармонии обозначена не *deses*, как это должно быть согласно последовательности ступеней, а как «энгармонически равная»¹⁹⁰ ей *C*, что дает возможность условно отождествлять ее с II ступенью диатоники):

ТАБЛИЦА XVIII

| | | | | | | | | |
|-------------------|---|------------------|------------------|------------------|-----|--------|-----|---|
| <i>ступени</i> | I | | | II | | III | | I |
| | | $\frac{1}{2}$ т. | | | 1т. | | 1т. | |
| <i>диатоника</i> | | | | | | | | |
| <i>энгармония</i> | | | X ¹⁹¹ | | | | | |
| | | $\frac{1}{4}$ т. | | $\frac{1}{4}$ т. | 2т. | | | |
| <i>ступени</i> | I | | II | | III | «дыра» | | I |

Возможно, такое, или подобное ему, лукаво-замысловатое построение использовалось и в учебной практике, чтобы была наглядно видна двухтоновая «дыра» между III ступенью энгармонии и верхним ладовым устоем¹⁹². А в тексте Псевдо-Плутарха эта «дыра» описывалась оборотом, «перескакивая диатонический лиханос» (*παρὰβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν*). Иначе говоря, энгармонический лад возник якобы благодаря «красоте» этого звукового скачка. После выше процитированного фрагмента и дальнейшего описания некоторых подробностей энгармонической последовательности в тексте появилась лишь небольшая фраза: «Позже же полутон был разделен в лидийской и фригийской [тональностях]¹⁹³» (*Ὑστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διηρέθη ἔν τε τοῖς Λυδίοις καὶ ἐν τοῖς Φρυγίοις*). Таков был своеобразный эпилог концепции возникновения энгармонии.

¹⁹⁰ Конечно, с позиции новоевропейских «темперированных представлений». Такая ситуация уже возникала при попытках передать знаками современной музыкальной системы античные интервальные последовательности. См. гл. IV, сноску 25.

¹⁹¹ Об этом символе для передачи античных интервальных построений см. «Интродукцию», сноску 6.

¹⁹² Подобно тому, как та же антиисторическая методика применяется в европейском музыкознании для транскрипции пентатоники в рамках мажоро-минорных нормативов (*c - d - e - g - a* или *d - e - g - a - c* и т. д.), когда в поступенном звуко-ряде появляются «дыры». Возможно, она удобна для примитивно-школьного понимания интервальной структуры пентатоники, но неприемлема при научном обсуждении проблемы, поскольку для пентатонного музыкального мышления никаких «дыр» в пятиступенном ладовом образовании нет.

¹⁹³ Р. Вестфаль и Э. Баркер подразумевали здесь «compositionen» (*Westphal R. Plutarch über die Musik. I–II. Breslau, 1866. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Dritte Abteilung. S. 41; The Plutarchus treatise On Music // Barker. GMW. Vol. I, P. 217*), а Н. Томасов — «мелодии» (*Плутарх. О музыке. Перевод с греческого Н. Н. Томасова, с пояснительными примечаниями и вступительной статьей Е. М. Браудо, с приложением биографии Плутарха А. И. Малеина. Пг., 1922. С. 46*). В предложенном здесь переводе указаны «тональности», поскольку о них идет разговор в тексте источника: *ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου*.

Конечно, и к такой завершающей «каденции» этой исторической трактовки могут возникнуть вопросы, на которые вряд ли смогли бы ответить ее создатели. Например, почему «разделение» полутона возникло именно в лидийской и фригийской тональностях? А как обстояло дело с подобным энгармоническим материалом в других тональностях? Ведь воплощение одних и тех же ладовых форм доступно любой тональности, и это не являлось секретом для античных теоретиков. Подтверждением тому служит принятое в те времена толкование музыкальной системы, способной выразиться в каждой тональности в любых ладовых формах.

Несмотря на все изъяны описанного процесса «изобретения» энгармонии, он соответствует воззрениям Аристоксена на эволюцию ладового мышления, согласно которым энгармонический лад как самый сложный должен был осваиваться после появления двух других (*Aristox. Elem. harm. P. 25*):

Πρώτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει, δεύτερον δὲ τὸ χρωματικόν, τρίτον δὲ καὶ ἀνώτατον τὸ ἐναρμόνιον, τελευταίω γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἢ αἴσθησις.

Первым и самым древним из них нужно признать диатонический, ибо природа человека сталкивается, прежде всего, с ним, вторым — хроматический, а третьим и самым важным [для восприятия] — энгармонический, поскольку чувство приучается к нему самым последним и с трудом, после значительного усилия.

Вместе с тем, по свидетельству того же трактата «О музыке», существовала и другая точка зрения, согласно которой энгармонический был наиболее древним из античных ладов (*Ps.-Plut. De mus. 1143, § 34*):

Τριῶν δ' ὄντων γενῶν εἰς ἃ διαίρεται τὸ ἡρμωμένον, ἴσων τοῖς τε τῶν συστημάτων μεγέθεσι καὶ ταῖς τῶν φθόγγων δυνάμεσιν, ὁμοίως δὲ καὶ ταῖς τῶν τετραχόρδων, περὶ ἐνός μόνου οἱ παλαιοὶ ἐπραγματεύσαντο· ἐπειδὴ περὶ οὔτε περὶ χρώματος οὔτε περὶ διατόνου οἱ πρὸ ἡμῶν ἐπεσκόπουν, ἀλλὰ περὶ μόνου τοῦ ἐναρμόνιου, καὶ αὐτοῦ τούτου περὶ ἐν τι μέγεθος συστήματος, τοῦ καλουμένου διὰ πασῶν· περὶ μὲν γὰρ τῆς χροᾶς διεφέροντο, περὶ δὲ τοῦ μίαν μόνην εἶναι αὐτὴν τὴν ἁρμονίαν σχεδὸν πάντες συνεφώνουν.

Среди существующих трех ладов, на которые разделяется то, что гармонизовано, [и] равных по величинам систем, а также по значению звуков и тетракордов, древние исследовали только один. Так как до нас¹⁹⁴ они не наблюдали ни диатонического, ни хроматического [ладов], а только энгармонический и некую одну величину системы его самого¹⁹⁵, — так называемую октаву. Отличаясь [во взглядах] на «хроа»¹⁹⁶, почти все они совместно возглашали, что существует эта одна-единственная гармония¹⁹⁷.

Логика приведенного текста вполне понятна: если древние ученые исследовали только энгармонический лад, то это означает, что другие ладовые формы еще не существовали. Однако в этом сообщении есть один незначительный штрих, выдающий истоки подобного подхода, — упоминание октавы. Ведь Аристоксен в своем сочинении критиковал каких-то современников или предшественников, которые изучали только энгармонию, а другими ла-

¹⁹⁴ То есть до исследователей какого-то более позднего исторического периода.

¹⁹⁵ Имеется в виду энгармонический лад.

¹⁹⁶ Содержание этого термина уже обсуждалось. См. гл. IV, § 1 «а».

¹⁹⁷ То есть в рамках октавы.

дами не интересовались. Более того, они изучали энгармонию не в рамках тетра хорда или гептахорда, что было естественно для выявления функциональных особенностей этих энгармонических образований, а в границах октавы, по выражению Аристоксена — в октахордах (*Aristox. Elem. harm. P. 6*):

Τὰ γὰρ διαγράμματα αὐτοῖς τῶν ἐν-
αρμονίων ἔκκειται μόνον συστημάτων,
διατόνων δ' ἢ χρωματικῶν οὐδεὶς πώποθ'
ἑώρακεν...
...ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων
ἐναρμονίων μόνον ἔλεγον.

Ими излагаются схемы только энгар-
монических систем, а диатонических
и хроматических никто не видел [в их
сочинениях]...
...они говорили только об октахорд-
ных энгармонических системах.

Представляется, что приведенная информация трактата «О музыке» также восходит к Аристоксену, вернее — к толкователям его сообщения о гармониках, исследующих энгармонический лад в октавных формах, то есть в виде двух тетра хордов, отделенных друг от друга интервалом тона. Следовательно, мысль об энгармонии как древнейшем из ладов также существовала в античную эпоху¹⁹⁸.

Итак, согласно приведенным фрагментам Псевдо-Плутарха и в соответствии с воззрениями Аристоксена, энгармонический лад был самым поздним. В том же сочинении «О музыке» присутствует утверждение, которое уточняет представления о процессе ладовой эволюции: «Ясно, что хроматика является более древней, чем [эн]гармония» (Τὸ δὲ χρώμα ὅτι πρεσβύτερόν ἐστι τῆς ἀρμονίας, σαφές. — *Ps.-Plut. De mus. 1137, § 20*). Значит, постепенно выстраивается такой исторический порядок появления ладовых форм: диатоника — хроматика — энгармония. Вместе с тем, буквально в том же разделе читатель знакомится с утверждением, которое аннулирует все предыдущее: «Согласно самой природе ладов не бывает одного более старшего, чем другой» (Κατὰ γὰρ αὐτὴν τὴν τῶν γενῶν φύσιν οὐκ ἔστιν ἕτερον ἐτέρου πρεσβύτερον. — *Ibid.*). Но автор никак не реагирует на это радикальное противоречие. Вряд ли такая пассивность в данном вопросе и другие подобные «нестыковки», встречающиеся в трактате «О музыке», похожи на методику изложения материала историком Плутархом Херонейским.

Все это говорит о том, что в античном музыкознании существовали попытки объяснений многих проявлений музыкального мышления. Свидетельством этому служат обсуждаемые разделы трактата «О музыке», где собраны самые различные точки зрения, без какой-либо авторской позиции.

Среди сообщений, дошедших до нас, в этом сочинении присутствует еще одна важная информация (*Ibid. 1134, § 8*):

Τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύ-
μνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ
Φρυγίου καὶ Λυδίου, ἐν ἐκάστῳ τῶν εἰρημέ-
νων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν

Когда при Полимнесте¹⁹⁹ и Сакаде²⁰⁰
существовало 3 тональности — до-
рийская, фригийская и лидийская —
то [это] говорит о том, что в каждой из

¹⁹⁸ Однако эта идея лежит и в основе концепции Мартина Фогеля об эволюции античного ладового мышления. См.: *Vogel M. Die Enharmonik der Griechen. Bd. I–II. Düsseldorf 1962–1963 (passim)*.

¹⁹⁹ Полимнест Колофонский (Πολύμνηστος либо Πολύμναστος, ὁ Κολοφώνιος) — древнеэллинический музыкант, которого принято относить к VII или VI веку до н. э.

²⁰⁰ Сакад Аргосский (Σακάδας Ἄργεῖος) — выдающийся древнеэллинический авлет, прославившийся как победитель на Пифийском агоне, который, по мнению исследователей, проходил в 586 году до н. э. Анализ содержания данного фрагмента Псевдо-Плутарха см. в томе II, гл. IV, § 4.

Σακάδαν διδάξαι ἄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην· καλεῖσθαι δὲ Τριμελῆ τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν μεταβολήν. Ἐν δὲ τῇ ἐν Σικυῶνι ἀναγραφῇ τῇ περὶ τῶν ποιητῶν Κλονᾶς εὐρέτης ἀναγράφεται τοῦ Τριμελοῦς νόμου.

указанных тональностей Сакад сочинил строфу, научив хор петь одну строфу по-дорийски, вторую — по-фригийски, а третью — по-лидийски²⁰¹. Из-за модуляции этот ном был назван трехмелосным. Но в сикионской надписи «О творцах» изобретателем трехмелосного нома записан Клон.

Это весьма правдоподобное во всех отношениях сообщение.

Во-первых, несмотря на то, что Сакад был авлетом, он мог, как и все музыканты-инструменталисты, руководить хором, так как чаще всего именно авлеты оказывались не только аккомпаниаторами хоров, но и их руководителями, а иногда даже и композиторами, создававшими репертуар для хорового исполнения²⁰². Во вторых, о трехтональной эпохе сообщает и такой авторитетный источник, как «Гармоника» Клавдия Птолемея²⁰³. Фундаментом любой тональной системы во всякую историческую эпоху является ладовая организация, поскольку именно ее конструкция регулирует разновысотные, то есть разнотональные расположения лада. Поэтому при диатоническом варианте античное тетрахордное мышление предполагало такую тональную последовательность, в которой каждая ступень диатонического лада способна была стать первой ступенью соответствующей тональности:

| | | | |
|------|---|-----|----------------|
| |  | I | гипердорийская |
| 1 т. | | | |
| |  | III | лидийская |
| 1 т. | | | |
| |  | II | фригийская |
| ½ т. | | | |
| |  | I | дорийская |

А при хроматическом варианте меняются только интервальные расстояния между тональностями:

²⁰¹ Терминология этого предложения со всей очевидностью показывает, что автор текста или автор источника, из которого он заимствован, не понимал разницы между тональностью и стилем. Поэтому он перечислял тональности не в форме прилагательных, как это было принято у гармоников, а как наречия, определявшие, как правило, стили.

²⁰² Не случайно в обиходе существовал целый ряд названий специальностей музыкантов, деятельность которых была связана с хором: «хоравл» (ὁ χοραύλης — «хоровой авлет»), «хорокифарист» (ὁ χοροκιθαριστής или ὁ χοροκιθαρεύς), «хоропсалт» (ὁ χοροψαλτήρ или ὁ χοροψαλτής) и «хоропсалтрия» (ἡ χοροψάλτρια). Именно так именовались музыканты, сопровождавшие пение хора на авлосе, кифаре, псалтире или на другом струнном инструменте.

²⁰³ См. фрагмент из *Ptolem. Harm.* II 6, процитированный в гл. IV, § 3 «Г».

| | | | |
|-------|---|-----|----------------|
| |  | I | гипердорийская |
| 1½ т. | | | |
| |  | III | лидийская |
| ½ т. | | | |
| |  | II | фригийская |
| ½ т. | | | |
| |  | I | дорийская |

Однако в упомянутом выше отрывке из «Гармоники» Птолемея сказано, что эти три тональности «отличались друг от друга на один тон» (ἐνὶ τόνῳ διαφέροντας ἀλλήλων. — *Ptolem. Harm. II 6*)²⁰⁴. Но при самых различных вариантах в данной системе невозможно расстояние между каждой из трех тональностей, равное тону, поскольку тетрахорд не превышает 2½ т. Анализ источников говорит о том, что это заблуждение — результат искаженной этимологии термина ὁ διάτονος («диатоника»), который буквально означает «по» (διά) «звуку» (τόνου). Таким образом, смысл этого образования — «не пропуская ни одного звука». В этом заключалась особенность диатоники, которая как в древней, так и в новоевропейской музыкальных цивилизациях рассматривалась как «естественная» и первоначальная форма ладовой организации. Однако впоследствии многозначность термина ὁ τόνος, способного обозначать «звук», «интервал тона» и «тональность», привела к искажению верного толкования, и термин ὁ διάτονος стал пониматься не как «по звуку», а «через тон», что допускала его семантика. В результате, в текстах, созданных дилетантами в сфере гармоник, появилось ошибочное понимание расстояний между тональностями при диатонической ладовой основе.

Нужно отметить, что «жертвой» этой традиции стал не только Клавдий Птолемей, но и Никомах, который писал: «И из-за этого²⁰⁵ [лад] называется диатоническим: от того, что он один-единственный из всех [осуществляет] продвижение по тонам (καὶ ἐκ τούτου γε διατονικὸν καλεῖται, ἐκ τοῦ προχωρεῖν διὰ τῶν τόνων ἀπὸ μόνωτατον τῶν ἄλλων. — *Nicom. Enchir. 12*). Для каждого, имеющего даже самое поверхностное представление об античной теории музыки, хорошо известно, что звукоряд диатоники организован не только по тонам, хроматики — не только по полутонам, а энгармонии — не только по четвертитоновым интервалам. Поэтому, принимая информацию Клавдия Птолемея о существовании трехтональной эпохи, необходимо понимать, что сопровождающее это сообщение утверждение вызвано одной из ошибочных традиций. А такие, как известно, существуют в науке о музыке любого исторического периода.

Возвращаясь к трактату «О музыке», следует отметить, что проведенный краткий его обзор, где внимание было сфокусировано лишь на основ-

²⁰⁴ Эта проблема частично уже затрагивалась. См. гл. IV, § 3 «Г».

²⁰⁵ То есть из-за особенностей этимологии.

ных тематических аспектах, демонстрирует огромный комплекс сведений, затрагивающих самые разные сферы античной музыкальной культуры и особенно ее истории. С этой точки зрения ни один письменный памятник, тематика которого посвящена исключительно музыке, не способен с ним сравниться.

Мог ли этот трактат написать знаменитый историк Плутарх Херонейский, которому он приписывается рукописной традицией?

Существует несколько весьма серьезных аргументов, дающих основание для отрицательного ответа на этот вопрос.

Во-первых, обзор всего литературного наследия Плутарха Херонейского, которое признано наукой подлинным, показывает, что в нем не отмечены факты музыкальной жизни, зафиксированные в трактате «О музыке».

Так, например, Плутарх упоминает «авлета Харилла [Фиванского], прибывшего ... в Афины» (Χάριλλον <Θηβαίων> ἀύλητὴν ἤκοντα ... εἰς Ἀθήνας. — *Plut. De Socr. daem.* 580 E, §10), и другого авлета Хрисогона (Χρυσόγονος), который «авлировал, [сопровождая] мерное движение ударяющих веслами [гребцов]» (ἀύλειν μὲν εἰρεσίαν τοῖς ἐλάυνουσι. — *Plut. Alc.* 32, 2). В его трудах встречаются имена и других музыкантов: авлета Эвия (Εῖσιος. — *Plut. Reg. et imp. Alex.* 20, 180 F) и кифариста Эпикла Гермионского (Ἐπικλῆς ὁ Ἐρμιονεύς)²⁰⁶, которые отсутствуют в трактате «О музыке». Плутарх также в разных своих сочинениях рассказывает о весьма интересных эпизодах, происшедших со знаменитым эллинским авлетом-виртуозом IV века до н. э. Исмением (*Plut. Symp.* II 5 632 C–D; *Plut. Reg. et imp.* 174 E–F, § 16), а также о взглядах великого Еврипида на музыкально-эстетические особенности лиры (*Plut. Con. graec.* 143 D, § 38). Кроме того, Плутарх повествует и о сочинителе песен лаконце Спендоне (Σπένδων ὁ Λάκων. — *Plut. Licurg.* 28), а также о поэтессе VI века до н. э. Миртис (Μυρτίς), стихи которой распевались (*Plut. Quasten. Graec.* 300 F, § 40). Однако в трактате «О музыке» эти имена даже не упоминаются.

Для выяснения истины в вопросе об авторстве этого опуса важно обратить внимание также на представление одних и тех же персонажей, как в трудах Плутарха, так и в сочинении «О музыке».

С этой точки зрения весьма интересно сообщение Плутарха Херонейского о драматурге Агафоне (Ἀγάθων): «Говорят, что он первый ввел в трагедию и добавил [в ее музыку] хроматический [лад]» (πρῶτον εἰς τραγῳδίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπομίξει χρωματικόν [scil. γένος]. — *Plut. Quast. conv.* III 645 E, § 1). В трактате же «О музыке» присутствует такая информация: «Хроматическим ладом и сложным ритмом трагедия не пользовалась до сегодняшнего [дня]» (τῷ γὰρ χρωματικῷ γένει καὶ τῷ ποικίλῳ ῥυθμῷ τραγῳδία μὲν οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρηται. — *Ps.-Plut. De mus.* 1137, § 20)²⁰⁷. Кроме

²⁰⁶ Эвий — авлет из Халкиды, игравший на свадьбе Александра Македонского в Сузах (*Athen.* XII 538 F, § 54). Эпикл Гермионский — кифарист, вошедший в историю благодаря тому, что, по сообщению Плутарха, он был учителем афинского полководца и государственного деятеля V века до н. э. Фемистокла (см. *Plut. Them.* 5, 3, этот фрагмент цитируется и обсуждается в томе II, гл. VII, § 3).

²⁰⁷ Ф. Лассерре посчитал ποικίλῳ лишним в тексте (*Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne 1954. P. 119). С этим трудно согласиться, так как без данного слова «ослабевают» описываемая в тексте ситуация, где акцентируется внимание не только на весьма непростой ладовой форме с четвертитонами, но и на «сложной» ритмике.

того, здесь имя Агафона нигде не появляется. А насколько науке известно, Агафон — младший современник Еврипида (вторая половина V — начало IV века до н. э.), о котором упоминал еще Аристотель (*Aristot. EN. VI 1139b* и *1140a*). Если допустить, что сочинение «О музыке» действительно написал Плутарх, живший на рубеже I–II веков и утверждавший, что хроматика в трагедии отсутствовала «до сегодняшнего дня», то рушатся все хронологические ориентиры.

Существует достаточно много подобных и несовместимых тенденций. Так, например, Плутарх рассказывает об эпизоде из творческой деятельности древнеэллинического авлета и композитора времен Александра Македонского — Антигенида Фиванского (*Ἀντιγενεΐδης ὁ Θηβαῖος. — Plut. De Al. fort. II 2 335a*):

Καὶ γὰρ αὐτός, Ἀντιγενεΐδου ποτὲ τὸν ἀρμάτειον ἀυλοῦντος νόμον, οὕτω παρέστη καὶ διεφλέχθη τὸν θυμὸν ὑπὸ τῶν μελῶν, ὥστε τοὺς ὄπλοις ἄξας ἐπιβαλεῖν τὰς χεῖρας ἐγγύς παρακειμένους...

Когда Антигенид однажды авлировал колесничный²⁰⁸ [ном, Александр] так воодушевился и воспламенился духом мелоса, что бросился к лежащему рядом оружию, схватив [его] руками...

А в трактате «О музыке» нет ни слова об этом музыканте, но ведется речь о каком-то «антигенидовом стиле» и противостоящем ему стиле последователей авлета Дориона (*Ps.-Plut. De mus. 1138, § 21*). Это также трудно соединить с принципами изложения фактов в трудах Плутарха Херонейского.

В одном из них историк сообщает, что «был Ардал Трезенский, авлод и жрец [при храме] Ардалийских Муз, который воздвиг [этот] древний Ардал Трезенский» (*ἦν δὲ Τροιζήνιος ὁ Ἄρδαλος, ἀυλωδὸς καὶ ἱερεὺς τῶν Ἀρδαλίωων Μουσῶν, ἃς ὁ παλαιὸς Ἄρδαλος ἰδρύσατο ὁ Τροιζήνιος. — Plut. Sept. sapien. coniv. 150A, § 4*). При изложении же сочинения «О музыке» имя Ардала Трезенского появляется в весьма расплывчатом сообщении: «Некоторые другие среди писателей говорят, что авлодическая муза была образована Ардалом Трезенским раньше Клона²⁰⁹» (*Ἄλλοι δὲ τινες τῶν συγγραφέων Ἄρδαλὸν φασι Τροιζήνιον πρότερον Κλονᾶ τὴν ἀυλωδικὴν συστήσασθαι μουσαν. — Ps.-Plut. De mus. 1133, § 5*). Но читатель не знает, кто такой Ардал Трезенский, а это означает, что можно фиксировать отсутствие элементарной логики, не имеющей ничего общего с средством подачи исторического материала Плутархом Херонейским.

Но на этом подобные примеры не завершаются. Так, Плутарх достаточно подробно рассказывает о сложном и неоднозначном образе софиста Дамона Афинского, обучавшего музыке знаменитого афинского политического деятеля Перикла (*Plut. Pericl. 4*). А автор сочинения «О музыке» сообщает только о том, что так называемый «ослабленный [стиль] по-лидийски» (*τὴν Ἐλανεμένην Λυδιστί*), как «говорят, был обнаружен Дамоном [Афинским]» (*ὑπὸ Δάμωνος εὐρήσθαι φασι τοῦ Ἀθηναίου. — Ps.-Plut. De mus. 1136, § 16*). Вновь полная дискредитация читателя, не имеющего представления о том, кто этот Дамон.

²⁰⁸ О нем см. сноску 179 и связанный с ней текст.

²⁰⁹ Указание на то, что авлодическая муза была «образована» конкретным музыкантом, нужно понимать так: в сознании автора данного текста это было создание «авлодии», отсутствовавшей в старой канонизированной системе жанров, где каждый из них рассматривался как результат совместного творчества определенной музы или конкретного музыканта.

По сообщению Плутарха (*Plut. Licurg. 4*), Фалет Критский, живший во времена законодателя Ликурга (историки утверждают, что это IX век до н. э.), создавал песнопения на тексты законов, и благодаря их популярности эти государственные установления вошли в сознание и быт людей, а Спарта, где это происходило, стала цивилизованным государством. Согласно же сочинению «О музыке», Фалет своими песнями «избавил Спарту от наполнившей [ее] чумы» (ἀπαλλάξει τε τοῦ κατασχόντος λοιμοῦ τὴν Σπάρτην. — *Ps.-Plut. De mus. 1134, § 9*). Мог ли один автор столь по-разному трактовать широко известный в древности один и тот же факт музыкально-художественной жизни?

Во-вторых, не нужно особых специальных знаний, чтобы при сопоставлении отрывков о музыке из сочинений подлинного Плутарха с аналогичными по тематике фрагментами из трактата «О музыке» понять: создатель второго отлично разбирается в некоторых самых сложных описываемых проблемах, тогда как первый понимает и затрагивает только самые поверхностные вопросы. Конечно, не следует думать, что автор трактата «О музыке» был гармоником или профессиональным музыкантом. Скорее всего, ему удалось из многих впоследствии утраченных письменных памятников собрать уникальный материал, который до сих пор по праву считается одним из ценнейших источников по истории античной музыки. Таким образом, речь идет о Псевдо-Плутархе, и поэтому егоopus «О музыке» с полным основанием можно внести в уже установленный список сочинений, которые бесосновательно приписываются Плутарху Херонейскому²¹⁰.

§ 6

Один в двух ипостасях

В рукописи XVI века — *Codex Parisinus graecus 3027, olim Baluzuanus 660, Reg. 3054, 2* — на л. 74–75 об. выписан небольшой трактат под заглавием «Введение в искусство музыки старца Вакхия» (Ἐἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς Βακχίου τοῦ Γέροντος)²¹¹. В нем изложена старая пифагорейская методика изучения музыки, в центре которой находятся математические выражения интервалов и работа с канонам. Однако в другой рукописи XVI века — *Codex Upsaliensis graecus 52* — этот трактат называется «Деление гармонического канона старца Вакхия» (Βακχίου τοῦ Γέροντος κατατομή κανόνος τοῦ ἀρμονικοῦ)²¹².

При исследовании рукописного свода, содержащего памятники древнего музыкознания, обнаруживается еще одна рукопись, созданная при-

²¹⁰ А этот список достаточно внушителен. Вот только некоторые из творений Псевдо-Плутархов: «Изречения царей и полководцев» (Βασιλέων ἀποφθέγματα καὶ στρατηγῶν), «Спартанские изречения» (Λακκαίων Ἀποφθέγματα), «Любовные рассказы» (Ἐρωτικά διηγήσεις), «Собрание параллельных греческих и римских историй» (Συναγωγή ἱστοριῶν παραλλήλων Ἑλληνικῶν καὶ Ῥωμαϊκῶν), «Об учениях философов» (Περὶ τῶν ἀρεσκόντων φιλοσόφοις φυσικῶν δογμάτων), «О приятных естественнонаучных воззрениях философов» (Περὶ τῶν ἀρεσκόντων φιλοσόφοις φυσικῶν δογμάτων), «О реках» (Περὶ ποταμῶν), «О судьбе» (Περὶ εἰμαρμένης), «Утешение для Аполлония» (Παραμυθητικὸς πρὸς Ἀπολλώνιον), «Жития десяти ораторов» (Βίοι τῶν δέκα ρητόρων). Подробнее о таких сочинениях см.: *Ziegler K. Plutarchos von Chaeronea // Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bd. 41. S. 632–962.*

²¹¹ *Mathiesen Th. Op. cit. № 101.*

²¹² *Ibid. 294.*

близительно в то же время — Codex Mediolanensis Ambrosianus graecus 987 (D 474 [olim 124] inf.) — и содержащая только два сочинения: на л. с 1 по 8 — «Старца Вакхия введение в искусство музыки» (Βακχίου τοῦ Γέροντος εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς), а на л. с 8 по 12 — «Введение в искусство музыки старца Вакхия» (Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς Βακχίου τοῦ Γέροντος)²¹³. Несмотря на почти одинаковые названия, тексты этих трактатов радикально отличаются.

Второе из этих сочинений повторяет опус из уже упоминавшихся манускриптов (Codex Parisinus graecus 3027 и Codex Upsaliensis graecus 52). Первое представляет совершенно иной по содержанию трактат, излагающий теорию античной музыки по плану гармоник, без пропорциональных форм интервалов и канона. Кроме того, он написан не в повествовательной, а в вопросоответной форме. То есть в нем использован почти тот способ изложения текста, которым отличается уже рассмотренный один из опусов Псевдо-Аристотеля²¹⁴. Таким образом, речь идет о совершенно разных сочинениях, якобы созданных одним автором, имя которого с точки зрения античного и средневекового мышления должно было восприниматься с совершенно определенным смысловым оттенком.

Действительно, Βάκχος («Вакх») — прозвище Диониса, одного из самых популярных богов древней Эллады, покровителя виноделия. С ним связаны многие мифы, а в сознании язычников — с весельем, пиршествами, свободой поведения и т. д. Как известно, приверженность к культуре Диониса способствовала отходу от многих условностей, принятых в обществе. Шумные шествия, посвященные Дионису, сопровождались веселыми и порой буйными «вакханалиями». Не случайно вино нередко называлось Βάκχιος («вакхиос»), а глагол βακχίω («вакхио») подразумевал «приводить в вакхическое иступление». В древнем мире такие многочисленные празднества, нередко сопровождались ритуальными возлияниями, обрядами и культовыми таинствами, посвященными «Дионису Вакху» (Διονύσω Βακχείω, см., например: *Herod. Hist. IV 79*).

Эта многовековая традиция не могла не наложить свой отпечаток и на имена с корнем Βάκχ («вакх»). Даже выборочные и крайне поверхностные наблюдения над антропонимикой Древней Эллады дают возможность сделать вполне определенный вывод о сословиях, использовавших такие имена. Среди свободнорожденных граждан они преобладали у тех, кто находился если не на самой низкой общественной ступени, то, во всяком случае, занимался делом, рассматривавшимся как не совсем достойное. Так, например, эпиграфические и письменные памятники зафиксировали танцора и учителя танцев (ὁ ὄρχηστής, διδάσκαλος) Вакхиада Сикионского (Βακχιάδος Σικυώνιος)²¹⁵, актера (ὁ ὑλοκρίτης) Вакхия, сына Атениата из Тенея (Βάκχιος Ἀθηνίωνος Τενεάτης)²¹⁶, «творца просодии» (ποιητῆς προσοδίου) афинянина Вакхия, сына Вакхия (Βάκχιος Βακχίου Ἀθηναίος)²¹⁷, авлетистку (αὐλητρίς) Вакхию Самосскую или Милетскую (Βακχίς Σαμία ἢ Μιλήσια)²¹⁸, авлета (αὐ-

²¹³ Ibid. № 188.

²¹⁴ См. гл. V, § 2.

²¹⁵ *Στεφάνης I*. Διονυσιακοὶ τέχνιται. Συμβολὲς στὴν προσωπογραφία τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν. Ἡράκλειο, 1988 (далее — *Στεφάνης*). № 510.

²¹⁶ Ibid. № 511. Теней (Τενεά) — город на пути из Коринфа в Микены.

²¹⁷ Ibid. № 512.

²¹⁸ Ibid. № 513.

λητής) Вакхилида Опунтского (Βακχολίδης Ὀπούντιος)²¹⁹. Все эти люди принадлежали к «обслуживающему» сословию, с соответствующим к нему отношением.

Однако имя «Вакхий» (Βακχίος — «исступленный», «неистовый», «ликующий») у автора работ, посвященных музыке, входившей в систему научных и учебных знаний, изумляет и кажется чем-то странным. Особенно такое чувство усиливается, когда становится ясно, что один из этих опусов активно использовался в византийскую эпоху, хотя античные источники хранят о нем полное молчание. А ведь в христианской Византии слово ἡ βακχία («вакхия»), истоки которого восходят к языческой религии, подразумевало отрицательный смысл: «неистовство», «склонность к языческому культу или варварству», «склонность к дьявольской одержимости или буйству» и т. д.²²⁰ Несмотря на это, сохранилось достаточно много рукописей византийского и поствизантийского периодов, содержащих оба сочинения, которые, согласно зафиксированным письменным свидетельствам, созданы «старцем Вакхием». Это не только 24 рукописи с выписанными обоими трактатами — повествовательным и вопросоответным²²¹. Анализ рукописного фонда показывает, что сохранился ряд образцов второго сочинения не в вопросоответной форме, а в повествовательной. Например, в большинстве источников его начало изложено так:

Μουσική τίς ἐστίν; — Εἶδησις μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων. Что такое музыка? — Знание мелоса и того, что совершается с мелосом.

В манускрипте рубежа XIII–XIV веков Codex Venetus Marcianus graecus app. cl. VI/3 (coll.1347), *olim* Bessarionis (fol. 7–10)²²² оно представлено в таком виде: «Музыка — знание мелоса и того, что совершается с мелосом» (Μουσική ἐστίν εἶδησις μέλους καὶ τῶν περὶ μέλους συμβαινόντων)²²³. Такая метаморфоза произошла не только с данным параграфом, но и со всем текстом вопросоответного опуса и он преобразовался в обычный повествовательный текст. Причем подобная трансформация обнаруживается не в одной рукописи, а еще в шести²²⁴.

Следовательно, перед музыкальным антиковедением встает очередная задача: выяснить не только причины появления псевдонима автора, столь несоответствующего серьезному содержанию текстов сочинения, но и установить, какой из вариантов изложения текста был первоначальным — вопросоответный или повествовательный. Последний из вопросов крайне важен для правильного понимания истории этого памятника²²⁵.

²¹⁹ Ibid. № 514. Опунт (Ὀπούς) — город в Локриде (Λοκρίς), располагавшейся на южном побережье Эвбейского залива. Не исключено, что в приведенный список следует внести и знаменитого поэта VI–V веков до н. э. Вакхилида, писавшего стихи для владык Древнего мира: царя Македонии Гиерона I, тирана Сиракуз и богатых аристократов Афин, Кеоса и Эгины. О нем см.: *Гаспаров М. Л.* Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар, Вакхилид. Оды, фрагменты. М., 1980. С. 353–354.

²²⁰ См. *A Patristic Greek Lexicon*. Edited by G. W. H. Lampe. Oxford, 1961. P. 282.

²²¹ Кроме уже указанных см.: *Mathiesen Th.* Op. cit. № 29, 36, 63, 87, 89, 97, 189, 198, 200, 203, 230, 236, 238, 253, 255, 259, 269, 273, 284.

²²² Сама рукопись датируется XII веком, однако текст Вакхия вписан на полях значительно позже.

²²³ *Mathiesen Th.* № 270.

²²⁴ Ibid. № 28, 85, 101, 204, 232, 262.

²²⁵ При последующих ссылках на оба трактата, повествовательный и вопросоответный, первый будет представляться как *Bacchii Isagoge narratoria* (сокращено *Bacch. Isag. nar.*), а вопросоответный — *Bacchii Isagoge rogata* (сокращенно *Bacch. Isag.*

Не исключено, что обзор содержания каждого из этих опусов приблизит к осмыслению подобных проблем.

а) *Ипостась повествовательная*

Как уже указывалось, повествовательный вариант «Введения в искусство музыки» представляет собой изложение основных догм пифагорейства, связанных с музыкой. Содержание этого сочинения дает возможность дифференцировать его текст на три группы параграфов.

Первая из них представляет собой материалы некоего «трибунала», где на скамье подсудимых располагаются все человеческие чувства во главе со слухом. Они обвиняются в неспособности служить инструментами для познания истины. В самой «обвинительной речи» приводятся многочисленные аргументы, отрицающие их пригодность для правильной оценки реальных явлений. Этому отведены первые 14 параграфов и первый из них обращен к слуху (*Vacch. Isag. nar. 1*):

Τῆ μουσικῆ τέχῃ πᾶσαν τὴν δογματοποιίαν συντετάχθαι φασι πρὸς τὴν ἀκοήν. πᾶσα δὲ αἴσθησις ἄλογος παχυμερές ἐστὶ κριτήριον καὶ τῆς ἐκ λογισμοῦ ἀκριβολογίας δεόμενον. Διὸ ἡ μουσικὴ, στοχαζομένη τῆς ἐν τοῖς [πράγμασιν] παραλλάγμασιν²²⁶ ἀκριβείας, τὸ διαφεῦγον καὶ λανθάνον τὴν ἀκοήν ἐπειράθη διαγῶναι διὰ τῶν ἀριθμῶν καὶ διὰ τῶν λόγων τῶν ἐν τοῖς ἀριθμοῖς, οὐκ ἀποχωρήσασα ἀπὸ τῆς ἀκοῆς· ἀλλὰ διὰ ταύτης λαβομένη τοὺς φθόγγους, τὸ ἐν αὐτῇ παραλλάσσον ἔκρινεν ἀκριβῶς καὶ διεγῶν διὰ τῶν λόγων.

Говорят, что все учение, созданное для музыкального искусства, основывается на слухе. Однако любое ощущение является бессмысленным и грубым критерием, лишенным точности исчисления. Поэтому музыка, стремясь к тем [оценкам, которые] отличаются от точности, [из-за] искажения и скрывающего [истину] слуха, пытается распознать [ее] посредством чисел и пропорций [выраженных] в числах, не отдаляясь [при этом] от слуха, а воспринимая звуки посредством его. [Но наука] точно определяет и распознает в ней²²⁷ разницу [звуков] посредством пропорций.

Это указание на то, что единственная наука, которая в состоянии исправить искажения слуха, — математика. Но прежде чем перейти к подробной аргументации такой идеи, автор текста высказывает обвинения в адрес четырех других чувств:

зрение «не может обнаружить незначительную [разницу в цветах], а обнаруживает [только] большую» (τὸ μὲν παρὰ βραχὺ οὐκ ἂν δυνηθεῖν διαγῶναι, τὸ δὲ τοι παρὰ πολὺ δύναται. — *Idid. 3*);

обоняние «отличает [разницу благовонных мазей²²⁸ только] при большом отличии, а не при малом» (παρὰ πολὺ διαφορᾶς ποιεῖ τὴν διάκρισιν, τῆς δὲ παρὰ ὀλίγον οὐδαμῶς. — *Idid. 7*);

«вкус не сможет разграничить [смесь вина с медом²²⁹] ни при бóльшем добавлении [вина], ни при равном [его количестве]» (τὸ πλεῖον οὐκ ἂν ἔχοι ἢ γεῦσις διορίσαι, οὐδὲ τὸ ἴσιν. — *Ibid. 9*).

rog.). Такая дифференциация целесообразна для данной монографии, где нередко цитируются фрагменты из обоих источников, озаглавленных одинаково.

²²⁶ Коньектура Фр. Беллерманна. *Bellermann, Johann Friedrich. Anonymi scriptio de musica. Berlin, 1841. S. 101.*

²²⁷ То есть в музыке.

²²⁸ τὰ μύρα.

²²⁹ τὸ οἰνόμελι.

«осязанием точность не сможет устанавливаться ни при определении горячего и холодного, ни при других [отличиях]» (Ἐπί γε μὴν τῆς ἀφῆς οὐκ ἂν διορισθεῖη τὸ ἀκριβές, οὔτε κατὰ τὴν ποιότητα τοῦ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ, οὔτε κατὰ τὰ ἄλλα. — Ibid. 10).

Важно отметить присутствующее в «обвинительной речи» стремление к «объективности», поскольку следствием установлено, что «подсудимые», конечно, способны нечто определять, но только в тех случаях, когда разница очень большая.

Затем «обвинение» переходит к анализу действий слуха — самого главного из привлекаемых к ответственности (Ibid. 11–12):

Ὅμοίως οὖν καὶ ἐπὶ τῆς ἀκοῆς· εἰ γὰρ τοι δοίη τις ἄκρω μουσικῶ ἀρμόσασθαι λύραν, εἶτα ταύτην κομίσειε παρὰ ἕτερον, ἢ ἐπιτείνειεν ἂν τοὺς φθόγγους ἢ ἀνήσει· οὕτως ἢ παρὰ μικρὸν διαφορά ἀκτάληπτος ταῖς αἰσθήσεσι.

Καὶ μὴν εἴ τις ἀρμόσαιτο λύραν, εἶτα ἕτερος πρὸς ταύτην σύμφωνον ἄλλην, εἶτα πρὸς τὴν δευτέραν ὁ τρίτος, εἶτα πρὸς τὴν τρίτην ὁ τέταρτος, εἶτα πρὸς τὴν τετάρτην ὁ πέμπτος, καὶ συμβάλοι τὴν τε πρώτην καὶ τὴν ἐπὶ πᾶσι λύραν, οὐκ ἂν εὐρεθεῖεν σύμφωνοι· οὕτως τὸ παρὰ μικρὸν λέληθε, καὶ πολλὴν ποιεῖ τὴν παραλλαγὴν.

Аналогичное [наблюдается] и при слухе. Ибо если кто-то даст отличному музыканту настроить лиру, а затем эту же [лиру] он передаст другому, [который] либо повысит, либо понизит строй²³⁰, то малая разница [окажется] непостижимой для ощущений.

И если кто-то настроит лиру, а затем другой [музыкант], согласуя [строй] по той же [лире] — соответственно [настроит] иную, а затем по второй — третью, потом по третьей — четвертую, затем по четвертой — пятую, то, сопоставив первую лиру со всеми [остальными], не обнаружит соответствия. Так, оставшееся незамеченным малое [отличие, впоследствии] создает большое изменение.

Прежде всего, обратим внимание на терминологию фрагмента, где говорится о повышении или понижении τὸς φθόγγους («звук»). Именно поэтому показалось целесообразным вместо буквального перевода οἱ φθόγγοι дать соответствующий современный термин «строй», подразумевающий настройку инструмента. Однако по тексту памятника трудно понять: является ли используемая здесь терминология музыкально-теоретической или она бытовала также в среде музыкантов-практиков. А они должны были лучше автора трактата понимать, что речь идет не о звуках (οἱ φθόγγοι), а об издающих их струнах (αἱ χορδαί).

Что же касается содержания обсуждаемого текста, то описанный в нем эксперимент с серией лирников, настраивающих свои инструменты, не учитывает одного решающего обстоятельства, способного аннулировать представленные выводы, — профессиональный слух музыканта, который во все эпохи регулировал настройку инструментов. Да это и не входило в задачу автора, поскольку в противном случае разрушились бы все «доказательства» примитивных возможностей слуха, восходящие к пифагорейским традициям. В процитированном фрагменте его цель состояла в подготовке читателя к осознанию самой главной идеи — пифагорейского метода познания — посредством числа (Ibid. 14):

²³⁰ Буквально: «звуки». О причинах такой замены см. далее.

Διὰ τοῦτο γοῦν καὶ εὐρήσθαι μέτρα καὶ σταθμούς²³¹, καὶ τοὺς εὐρομένους θαυμάζεσθαι, εἴτε θεοί, εἴτε ἄνθρωποι ἦσαν.

Поэтому [должны] отыскиваться единицы измерения и расстояния [между звуками], а те, которые обнаруживают [их] — восхищаются, [вне зависимости от того] являлись они богами, либо людьми.

Затем «старец Вакхий» намеревается перейти к описанию знаменитого канона, призванного освободить людей от столь слабого помощника, как слух. Но прежде нужно было нанести последний удар по этой, очевидно, активно сопротивлявшейся «слуховой традиции». Ведь она постоянно существовала в многовековой практике музыкантов-исполнителей и неоднократно подтверждала свои возможности. Судя по всему, это был хорошо известный профессиональный обычай, и его противники вынуждены были каждый раз напоминать о завете пифагорейцев (Ibid. 18):

...ἡ ἀκοὴ ἀδυνατεῖ μετρήσαι τὴν παραλλαγὴν τῶν φθόγγων, αἴσθησις οὐσα ὁμοίως οὔτε γὰρ πόσον βαρύτερος ὅδε τοῦδε ἐστίν, ἕκανη καταλαβέσθαι ἢ ἀκοή, οὔτε πόσον ὀξύτερος, οὔτε μὴν τὸ διάστημα πόσῳ τότε τοῦδε μείζον, ἄρα ἡμιτονίῳ, ἢ τόνῳ.

...слух, также будучи чувством, не может определить изменение звуков, поскольку слух не может определить, насколько этот [звук] ниже, либо насколько он выше того, а также насколько этот интервал больше того, на полутон или на тон.

Сегодня ученик музыкальной школы может все это опровергнуть при помощи конкретного эксперимента. Нет сомнений в том, что то же самое происходило в среде музыкантов Античности. Поэтому, если даже в среде исполнителей-инструменталистов были известны пифагорейские воззрения, то вряд ли к ним прислушивались или принимали всерьез. Но разрыв между теорией и практикой был столь велик и продолжителен, что многие столетия существовала эта совершенно разная «жизнь» музыкального слуха в науке и практике. В связи с этим нельзя вновь не отметить поражающую традиционность теории музыки, которая даже в анализируемом трактате «старца Вакхия», созданного уже на закате Античности, а возможно — и в византийскую эпоху, продолжала придерживаться древних догм, не имеющих ничего общего с действительным положением дел. Хотя такие выдающиеся ученые, как Аристоксен, Птолемей и другие, выступали против подобного отношения к слуху, традиция оставалась неизменной. Как мы видим, этот дефект на протяжении всей истории развития музыкознания постоянно его сопровождает.

Ну, а «старец Вакхий», являясь в данном случае представителем этого ретроградного направления науки о музыке, переходит к главной цели сочинения — к описанию принципов работы с каноном, призванных освободить от «слуховой зависимости» при оценке музыкально-звуковых явлений. Но прежде он посчитал необходимо напомнить, ради чего был изобретен этот инструмент (Ibid. 19):

Διὸ καὶ οἱ μαθηματικοὶ εὗρον τὸ μέτρον ἐπὶ τοῦ κανόνος τῆς τῶν φθόγγων παραλλαγῆς, εἰς τὸ γινῶναι πόσῳ ἐστὶ μείζον τὸ διάστημα τότε τοῦ τῶν ἀριθμῶν λόγου.

Поэтому ученые придумали мерило на каноне для [определения] изменения звуков, чтобы [по] пропорции чисел знать, на сколько этот интервал больше того.

²³¹ Фр. Беллерманн (см. сноску 226) совершенно верно изменил рукописный вариант ἡ στάθμη («плотничий шнурок», «ответ») на более широкое понятие, соответствующее содержанию данного текста, — ὁ σταθμός (здесь: «расстояние», «переход»), подразумевающее в данном случае «интервальное расстояние».

Затем на протяжении восьми параграфов (§ 23–30) описывается «геометрическая методика» освоения канона.

Таков основной смысловой контекст повествовательного трактата «Введение в искусство музыки старца Вакхия».

Теперь необходимо познакомиться с его вопросоответным вариантом.

б) Ипостась вопросоответная

Это сочинение нередко в рукописях сопровождается следующим эпиграфом:

Τῆς μουσικῆς ἔλεξε Βακχεῖος Γέρων
Τόνους τρόπους μέλη τε καὶ συμφωνίας.
Τούτῳ συνῳδὰ Διονύσιος γράφων
Τον παμμέγιστον δεσπότην Κωνσταντῖνον
Σοφὸν ἑραστήν δείκνυσι τεχνημάτων,
Τὸν τῶν ἀπάντων γὰρ σοφῶν παιδευμάτων
Ἐφευρετὴν τε καὶ δότην πεφηνότα
Ταύτης προσήκεν οὐδαμῶς εἶναι ξένον.

(«Старец Вакхий перечислил
Звуки, тональности, мелосы и симфонии.
С ним согласен пишущий [эти строки] Дионисий.
Величайшего владыку Константина
Он²³² показывает мудрым почитателем искусств,
Ибо тому, кто явился изобретателем и дарителем
Всяческих мудрых дисциплин,
Не подобает быть чуждым ей»²³³.)

Содержание этого эпиграфа допускает разные толкования, но самая правдоподобная версия, как представляется, сводится к следующему: некий Дионисий, по поручению императора Константина, подготовил к рукописной публикации сочинение «старца Вакхия». Но и при данной трактовке не ясно, кто говорит о Константине как о «мудром почитателе искусств»: сам Вакхий или Дионисий? Во всяком случае, из текста следует, что скрывающийся под именем «старца Вакхия» жил раньше Дионисия. Но был ли он его старшим современником или автором иной эпохи, отстоявшей от времени Дионисия на значительном удалении, — еще одна загадка. Опуская проблему личности самого «старца Вакхия», которую уже никогда нельзя будет познать, желательно понять, кто же такой Дионисий. Однако решение и этой задачи также остается за будущим. Можно лишь допустить, что он работал в области византийского квадривиума и хорошо знал сочинение «старца Вакхия», с описанными там «звуками, тональностями, мелосами и симфониями». Подготовить же этот труд Дионисий мог только для использования в научно-учебном обиходе. Не исключено, что речь идет о цикле работ по музыке или серии трактатов по тематике квадривиума, в котором опус «старца Вакхия» занимал свое место.

Но среди всех перечисленных тайн эпиграфа решающей проблемой остается, конечно, вопрос: о каком императоре Константине упоминается в тексте? Только при точном выяснении этого можно понять период активного использования сочинения «старца Вакхия», ради которого и была осуществлена его рукописная публикация. Но даже правильный ответ на этот вопрос не даст возможности установить время создания самого трактата.

²³² Либо «старец Вакхий», либо Дионисий. См. далее обсуждение этого текста.

²³³ То есть музыке.

Как известно, среди владык Древнего Рима не было носивших это имя «мудрых почитателей искусств», как сказано в эпитафии²³⁴. Следовательно, интересующего нас Константина нужно искать среди византийских императоров, а это не простая задача, поскольку во главе государства стояло одиннадцать таких соименников. Если отталкиваться от античной тематики сочинения «старца Вакхия», то искомый Константин должен находиться среди ранних византийских властителей, когда античные традиции еще не остались в далеком прошлом. Однако сразу же вспоминаются основательные работы по античной теории музыки, написанные на рубеже XIII–XIV веков Георгием Пахимером и Мануилом Вриеннием²³⁵. А это говорит о том, что античной музыкально-теоретической тематикой занимался не только «старец Вакхий» (если он был византийцем), но и многие другие авторы даже эпохи позднего Средневековья. В результате становится ясно, что разыскиваемый Константин мог жить в любой исторический период Византийской империи.

Однако единственный из них, который, согласно источникам, соответствует образу «мудрого почитателя искусств», — это, конечно, Константин VII Багрянородный (Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος)²³⁶, правивший с 945 по 959 год. Кроме ряда приписываемых ему исторических сочинений²³⁷, он считается даже автором некоторых образцов литургической поэзии. Особенно часто с его именем в рукописях упоминаются одиннадцать *экспостилариев*²³⁸. Существует свидетельство, что Константин не был чужд и музыке, поскольку «сам, подслащивая и услаждая душу, затевал хоры гимнодов²³⁹ и добывал им руководителей, слушая объединенных в них всех поющих» (ἐχαριτώθη ὡς χοροὺς ὑμνωδῶν συγκροτεῖν καὶ ἀρχηγοὺς τοῦτοις ἐπινοεῖν, αὐτὸς πρὸ πάντων τούτοις συνὼν καὶ τῶν ψαλλομένων ἐπακροώμενος καὶ τὴν ψυχὴν ἠδυνόμενος καὶ χαιρόμενος)²⁴⁰. Ему даже приписывается авторство нескольких богослужебных песнопений²⁴¹. Поэтому не исключено, что близкие к императору ученые занимались, среди прочего, и систематизацией учебных компендиумов по всем областям знаний. Если подобное предположение верно,

²³⁴ Константин по прозвищу Хлор (305–306 годы) никак не ассоциируется с такой личностью.

²³⁵ О них см. гл. VII.

²³⁶ То есть «рожденный в Порфире», как называлась палата Большого константинопольского дворца, в которой рожали императрицы.

²³⁷ См. Бибииков М. В. Развитие исторической мысли // Культура Византии. Вторая половина VII–XII вв. М., 1989. С. 95–101.

²³⁸ «Экспостиларий» (τὸ ἐξαποστειλάριον, от ἐξαποστέλλω — «посылать») — византийское песнопение, звучавшее на всех праздниках церковного года, за исключением периода Великого Поста, где оно заменялось другим жанром — «фотагогикой» (τὸ φωτογωγικόν, от τὸ φῶς — «свет» и ἡ ἄγωγή — «ведение», то есть «световедение»; в русской церковной терминологии — «светилен»).

²³⁹ «Гимнод» (ὁ ὑμνωδός) — слово, образованное соединением ὁ ὑμνος («гимн») и ἡ ᾠδή («ода», «песня»), буквально — «поющий гимны». Термин «гимнод» использовался в Византии как синоним гимнографа, а в некоторых случаях — и в качестве ὁ ψάλτης, то есть певчего. Так, например, архиепископ Фессалоники Симеон Фессалоникский (XV век) упоминает «диаконов с чтецами и гимнодами» (διάκονοι σὺν ἀναγνώσταις καὶ ὑμνωδοῖς. — *Symeonis Thessalonicensis* Expositio de divino templo 27 // PG 155, col. 708).

²⁴⁰ *Theophanes Continuatus*. Chronographia // PG 109, col. 476.

²⁴¹ См. Wolfram G. Ein neu miertes Exaposteilarion Anastasimon Konstantins VII // Byzantion. Festschrift für Herbert Hunger zum 70. Geburtstag. Edd. W. Hörandner, J. Koder, E. Trapp. Vienna, 1984. S. 333–338.

то Дионисий мог быть одним из таких деятелей, составлявших «учебные пособия» из сочинений авторов, живших в различные исторические периоды.

Но все высказываемые по этому поводу гипотетические допущения не приближают к пониманию времени создания вопросоответного сочинения «старца Вакхия». Единственное, что можно утверждать с полной уверенностью: этот труд в нынешнем виде (в форме вопросоответника) получил распространение тогда, когда в музыкальную практику вошла античная буквенная нотация, поскольку в трактате она активно используется при объяснении ряда теоретических категорий. Однако определение времени появления самой буквенной нотной системы — также весьма сложная проблема, и относительно нее существуют крайне противоположные точки зрения. По мнению автора данной монографии, античная буквенная нотация вошла в обиход в предвизантийский и ранневизантийский периоды, то есть приблизительно в III–IV веках²⁴².

Таким образом, обсуждаемые здесь материалы дают основание лишь для формирования самых различных предположений, но не более. Остается надеяться, что когда-нибудь в будущем эта проблема станет яснее. Пока же единственной дорогой к познанию всех неизвестных ее аспектов является изучение содержания самого вопросоответного сочинения «старца Вакхия».

Предварительный обзор тематики этого опуса позволяет сделать несколько выводов:

1) Его текст создавался с учетом двух главных направлений античной науки о музыке — звуковысотного, представленного гармоникой, и ритмического, выразившегося, как всегда в древности, изложением важнейших положений поэтической метрики.

2) Анализ содержания трактата дает основание предположить, что параграфы гармоник первоначально формировались по традиционному плану: начиная от описания феномена музыкального звука до мелопеи. Но в процессе «рукописной жизни», при копировании сочинения исходный порядок был нарушен, и поэтому многие однотематические параграфы оказались оторванными друг от друга. Возможно, такие пертурбации привели также к тому, что был «потерян» раздел, посвященный мелопее.

3) Не исключено, что такому «разбросу» параграфов, излагающих один и тот же тематический материал, способствовало позднее добавление нотографических примеров в старый и прежде лишенный нотации текст (см. выше приведенное предположение). Согласно такому допущению, раньше в тексте упоминались, как это всегда делалось в подобных случаях, названия звуков музыкальной системы («гипата», «паргипата» и т. д.). Но после появления нотации эти термины были заменены соответствующими нотными знаками, что приближало «учебное пособие» к музыкальной практике.

Так, например, вслед за процитированными в предыдущем разделе двумя вариантами определения музыки (вопросоответным и повествовательным *Vasch. Isag. rog. 1*) в тексте изложен следующий фрагмент (*Ibid. 2*):

Πὼς ὑπάρχει; — Ἄ μὲν φύσει, ἃ δὲ τῆ ἤμετέρα χρήσει. Как она²⁴³ получается? — Отчасти по природе, а отчасти по нашему умению.

²⁴² См. Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций (в печати).

²⁴³ То есть музыка.

Ποῖα οὖν φύσει; — Αἱ τε ὀξύτητες καὶ βαρύτητες καὶ τὰ διαστήματα.

Ποῖα δὲ τῇ ἡμετέρᾳ χρήσει. — Ἡ περὶ τοὺς φθόγγους <μελοποιΐα>²⁴⁴.

Это явное обращение к практикующим музыкантам, в котором говорится: природа дает вам звуки разной высоты, а вы уже должны создавать из них различные комбинации.

После изложения общеизвестных по всем источникам, почти традиционных определений музыкального звука, интервала и системы, читателю предлагается не только теоретически освоить эти категории, но и научиться оперировать ими при помощи нотации, и таким образом подготовиться к чтению нотного текста. Поэтому все упоминающиеся здесь интервалы представлены нотными знаками, указывающими образующие их звуки. Первой всегда выписывается нота вокальной нотации, а второй — инструментальной. Причем весь используемый здесь нотный арсенал дан в лидийской тональности, являвшейся основой нотной системы, с которой, очевидно, всегда начиналось приобщение к нотографии²⁴⁵ (Ibid. 11; здесь и далее в переводе нотные знаки источника заменены соответствующими названиями звуков музыкальной системы, а в греческом тексте звуки представлены двумя нотными знаками, среди которых первый — из вокальной нотации, а второй — из инструментальной):

Πόσα οὖν εἶδη συμφωνιῶν ἐν τῷ τελείῳ συστήματι; — Ἑξ. — Τίνα ταῦτα; — Διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν, διὰ πασῶν καὶ διὰ δ', διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε, δις διὰ πασῶν.

Τίνες οὖν αὐτὰ φθόγγοι δηλοῦσι; — Τὴν μὲν διὰ τεσσάρων 7┐ καὶ ΦF,

τὴν δὲ διὰ πέντε 7┐ καὶ CС,

τὴν δὲ διὰ πασῶν 7┐ καὶ | <,

τὴν δὲ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων 7┐ καὶ ПZ,

τὴν δὲ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε 7┐ καὶ ΘН²⁴⁶,

τὴν δὲ δις διὰ πασῶν 7┐ καὶ | < ' .

Что [получается] по природе? — Высоты и низины [звуков], а также интервалы.

А что по нашему умению? — <Композиция> со звуками.

Сколько видов симфоний в совершенной системе? — Шесть. — Какие это? — Кварта, квинта, октава, ундецима, дуодецима, двойная октава.

Какие звуки представляют их? — Кварту: просламбаноменос и лиханос тетра хорда нижних;

квинту: просламбаноменос и гипата тетра хорда средних;

октаву: просламбаноменос и меса;

ундециму: просламбаноменос и паранэта тетра хорда отделенных;

дуодециму: просламбаноменос и нэта тетра хорда отделенных;

двойную октаву: просламбаноменос и нэта тетра хорда верхних.

Важно обратить внимание, что автор этого текста игнорирует древнейшую пифагорейскую установку, не допускавшую ундециму в группу симфоний. Этот интервал здесь перечислен наряду со всеми симфониями, что является еще одним свидетельством, подтверждающим магистральную направленность трактата на музыкальную практику.

²⁴⁴ Верная конъектура К. Яна, издателя этого текста.

²⁴⁵ См. гл. I, сноску 61.

²⁴⁶ В таблицах Алипия инструментальный знак этой пары 7 (Alyp. Isag. 1). Об этом памятнике античного музыкознания см. § 7 настоящей главы.

После процитированного параграфа в тексте источника сообщаются акустические данные об интервалах симфоний с указанием количества тонов и полутонов, содержащихся в каждой из них. Затем представлена новая нотографическая серия, призванная впоследствии помочь тетрахордному мышлению дифференцировать на квартовые сегменты весь комплекс звуков музыкальной системы. Это было необходимо для смыслового освоения звукового пространства, подобно тому, как новоевропейская музыкальная практика разделяет его на октавные секции. Трудно сказать, понимали ли античные гармоники важность такой тетрахордной дифференциации. Скорее всего, они поступали так, ведомые тетрахордным музыкальным мышлением, не задумываясь над самой проблемой. Как аналогичным образом поступают современные музыковеды, которые также, не анализируя истоки и причины октавной градации звукового пространства, представляют в такой форме не только нынешние категории музыкального мышления, но также античные и средневековые (например, лады различных музыкальных цивилизаций). В подобных случаях *ad silentium* подразумевается: «иначе никогда не было и не может быть».

Вместе с тем, нужно отметить, что именно в трактате «старца Вакхия», одном из немногих древних специальных источников, запечатлено развитие теоретических представлений о функциональном содержании ладово-тетрахордных образований, зафиксированных еще Аристоксеном²⁴⁷ (*Bacch. Isag. rog. 43*):

Εἶδη πόσα φθόγγων; — Τρία.

Τίνα ταῦτα; — Ὑπατοειδῆ, παρρυπατοειδῆ, λιχανοειδῆ.

Ὑπατοειδῆ οὖν ποῖον λέγομενον εἶναι; — Τὸν βαρύτερον τοῦ πικνοῦ. — Παρρυπατοειδῆ δέ; — Τὸν μέσον τοῦ πικνοῦ. — Λιχανοειδῆ δέ; — Τὸν ὀξύτατον τοῦ πικνοῦ.

Сколько видов звуков? — Три.

Какие они? — Гипатоподобные, паргипатоподобные, лиханоподобные.

Какой [вид] мы называем гипатоподобными? — Более низкий, чем пикнон²⁴⁸. — А паргипатоподобными? — [Расположенный] посреди пикнона. — А лиханосоподобными? — [Звучащий] выше пикнона.

Согласно изложенной здесь классификации, все звуки любых тетрахордов подразделяются на три разновидности, представляющие три его ступени. Причем это относится не только к тетрахордам, содержащим звуки с указанными названиями, но и с другими. В результате, ступени I (гипаты, меса, парамеса и нэты) — гипатоподобные, ступени II (паргипаты и триты) — паргипатоподобные, ступени III (лиханосы и паранэты) — лиханосоподобные. Иначе говоря, в функциональном определении тетрахордных ступеней использована ономастика только двух нижних тетрахордов музыкальной системы. Очевидно, такой выбор был обусловлен особенностями научного обихода, в котором своеобразие тетрахордных организаций чаще всего обсуждалось на примере низких тетрахордов. Еще Аристоксен, подразумевая тетрахордную последовательность звуков, говорил, что «среди многих звуковых сочетаний» (*συγχορδιῶν πλείονων*) именно такая последовательность самая распространенная у гармоников (*Aristox. Elem. harm. P. 28*):

²⁴⁷ См. гл. IV, § 1 «в». Кроме сочинения «старца Вакхия» весьма кратко эта важная проблема затрагивается только в опусе Аристида Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus. I 6*).

²⁴⁸ Феномен «пикнона» уже кратко упоминался. См. гл. V, сноски 41.

Μέσης καὶ λιχανοῦ καὶ παρυλάτης καὶ ὑπάτης σχεδὸν γνωριμωτάτη τοῖς ἀπτο-
 μένοις μουσικῆς, ἐν ἣ τὰς τῶν γενῶν
 διαφορὰς ἀναγκαῖον ἐπισκέψασθαι τίνα
 τρόπον γίνονται.

Меса, лиханос, паргипата, гипата — наиболее известная [последовательность] для тех, кто связан с музыкой, в которой и необходимо рассматривать, каким образом получается отличие ладов.

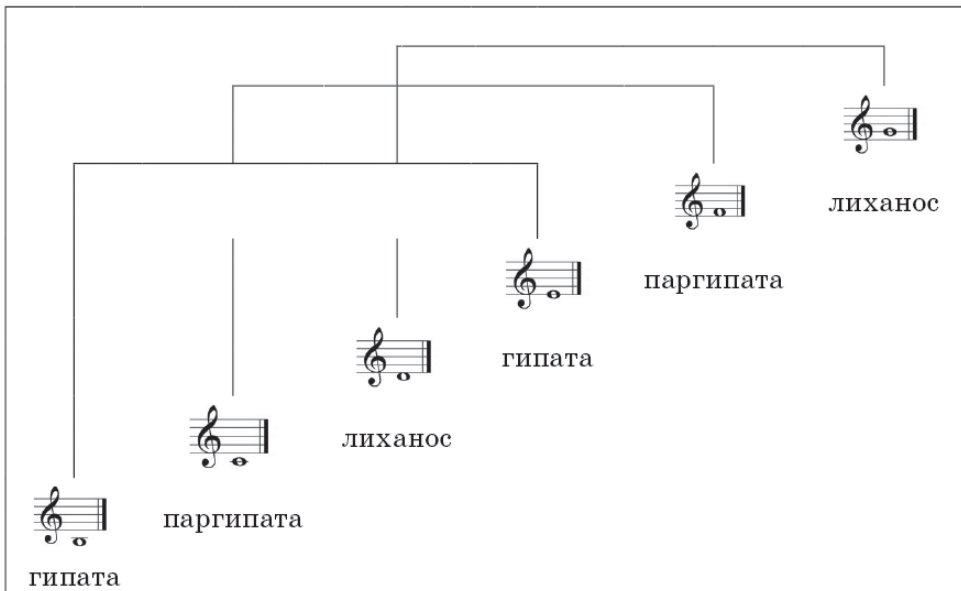
Такая триадная терминология была создана, чтобы дифференцировать функциональные особенности ступеней: гипатоподобные — устои, паргипатоподобные — активные неустои, лиханосоподобные — пассивные неустои. Такая классификация подтверждается акустической структурой любого ладообразования. Более того, на этой основе пытались разграничить кварттовые симфонии, сопоставляя их с соответствующими ступенями ладовых последовательностей. Относительно данной проблемы у «старца Вакхия» сказано (*Vacch. Isag. rog. 71*):

Τῶν συμφωνιῶν εἶδη πόσα; — Τρία. —
 Τίνα ταῦτα; — Ἄπ' ἐσχάτου ἐπὶ ἐσχατον,
 ἀπὸ μέσου ἐπὶ μέσον, ἀφ' ἡγουμένου ἐπὶ
 ἡγουμένον.

Сколько видов симфоний? — Три. —
 Какие они? — От крайнего [звука]
 к крайнему, от среднего к среднему,
 от ведущего к ведущему.

Содержание этого текста в форме таблицы принимает такой вид:

ТАБЛИЦА XIX



Следовательно, отмеченные здесь симфонии состоят из одних и тех же «видов звуков» (τὰ εἶδη τῶν φθόγγων), то есть из однофункциональных ступеней. Это естественно для античного тетрахордного музыкального мышления, поскольку в данном случае они является границами ладового объема.

В основе же именно такого видения звукового пространства лежал воспринимаемый слухом, а нередко и сознанием, принцип действия ладовых устоев в рамках одной тональности. Если в новоевропейские времена это серия «соединенных октав», то в эпоху Античности — ряд «соединенных тетрахордов» (*Ibid. 13*):

Πόσα οὖν ἐν αὐτοῖς ἔστι διὰ τεσσάρων διαστήματα; — β'. — Τίνα ταῦτα;

Πρῶτον μὲν τὸ ἀπὸ Ζ Η ἐπὶ Φ Γ,

δεύτερον δὲ τὸ ἀπὸ Γ Δ ἐπὶ Σ Σ ,

τρίτον τὸ ἀπὸ Ρ Λ ἐπὶ Ρ Ο ,

τέταρτον τὸ ἀπὸ τῆς Φ Γ ἐπὶ Μ Π ,

πέμπτον τὸ ἀπὸ Σ Σ ἐπὶ Ι < ,

ἕκτον τὸ ἀπὸ Ρ Ο ἐπὶ Θ V ,

ἕβδομον τὸ ἀπὸ Μ Π ἐπὶ Γ Ν ,

ὄγδοον τὸ ἀπὸ Ι < ἐπὶ Ψ Ζ ,

ἔνατον τὸ ἀπὸ <Ζ □ >²⁵⁰ ἐπὶ Θ Ψ ,

δέκατον τὸ ἀπὸ Ε Ψ ἐπὶ Λ Υ ,

ἐνδέκατον τὸ ἀπὸ Ψ Ζ ἐπὶ Μ Π ,

δωδέκατον τὸ ἀπὸ Θ <Ψ > ἐπὶ Ι < ' .

Сколько среди них²⁴⁹ находится интервалов кварты? — Двенадцать. — Какие это?

Первый — от прослабаноменоса и до лиханоса тетра хорда нижних.

второй — от гипаты тетра хорда нижних до гипаты тетра хорда средних;

третий — от паргипаты тетра хорда нижних до паргипаты тетра хорда средних;

четвертый — от лиханоса тетра хорда нижних до лиханоса тетра хорда средних;

пятый — от гипаты тетра хорда средних до меса;

шестой — от паргипаты тетра хорда средних до триты тетра хорда соединенных;

седьмой — от лиханоса тетра хорда средних до паранэты тетра хорда соединенных;

восьмой — от меса до нэты тетра хорда соединенных;

девятый — от <парамеса> до нэты тетра хорда отделенных;

десятый — от триты тетра хорда отделенных до триты тетра хорда верхних;

одиннадцатый — от паранэты тетра хорда отделенных до паранэты тетра хорда верхних;

двенадцатый — от нэты тетра хорда отделенных до нэты тетра хорда верхних.

После транскрипции нотных знаков этого фрагмента в пятилинейную нотацию получаются следующие пары звуков (если двухоктавную античную музыкальную систему представить как последовательность, где прослабаноменос звук — *a*, а нэта тетра хорда верхних — *a*²); см. таблицу на с. 343.

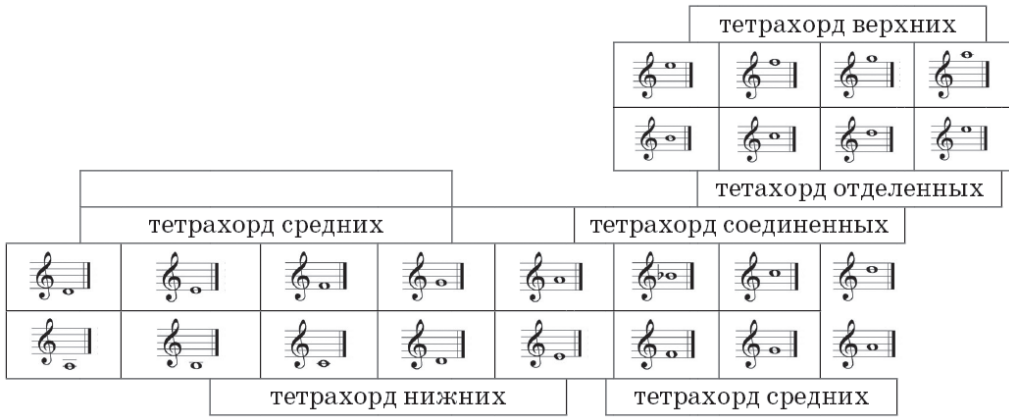
Но одновременно с этим в трактате «старца Вакхия» уделяется большое внимание разновидностям тональных модуляций, и автор насчитывает семь таких типов. Их классификация со всей очевидностью демонстрирует, какие трудности стояли перед музыковедением при стремлении осмыслить этот феномен (Ibid. 50–57):

Μεταβολὰς οὖν πόσας λέγομεν εἶναι; — ζ'. — Τίνας ταῦτα; — Συστηματικὴν, γενικὴν, κατὰ τρόπον, κατὰ ἦθος, κατὰ

Мы говорим: сколько существует модуляций? — Семь. — Какие они? — Системная, ладовая, по тональности,

²⁴⁹ То есть среди интервалов, входящих в теоретическую музыкальную систему.

²⁵⁰ Все знаки, обрамленные угловыми скобками, — исправления рукописных вариантов, сделанные в соответствии с важнейшим нотографическим источником — таблицами Алипия (*Alyp. Isag.*).



ῥυθμόν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν, κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν.

Συστηματικὴ ποία ἐστίν; — Ὅταν ἐκ τοῦ ὑποκειμένου συστήματος εἰς ἕτερον σύστημα ἀναχωρήσῃ ἢ μελωδία ἐτέραν μέσῃν κατασκευάζουσα.

Γενικὴ δὲ ποία ἐστίν; — Ὅταν ἐκ γένους εἰς γένος, οἷον ἐξ ἀρμονίας εἰς χρῶμα ἢ εἰς τοιοῦτόν τι μετέλθῃ.

Ἦ δὲ κατὰ τρόπον ποία; — Ὅταν ἐκ λυδίου εἰς φρύγιον ἢ εἰς τινα τῶν λοιπῶν μεταχωρήσῃ.

Ἦ δὲ κατὰ ἦθος; — Ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπέος, ἢ ἐξ ἡσύχου καὶ σύννου εἰς παρακεκινηκὸς γένηται.

Ἦ δὲ κατὰ ῥυθμόν ποία; — Ὅταν ἐκ χορείου εἰς ἰαμβον ἢ εἰς τινα λοιπῶν μεταβῇ.

Ἦ δὲ κατὰ ῥυθμόν ἀγωγὴν ποία; — Ὅταν ῥυθμὸς ἀπ' ἄρσεως ἢ θέσεως γένηται.

Ἦ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν ποία; — Ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν ἢ κατὰ διποδῖαν βαίνηται.

по этосу, по ритму, по ведению ритма, по установлению ритмической композиции²⁵¹.

Какая [модуляция] системная? — Когда из установленной системы мелодия переходит в другую систему, посредством образующейся другой меры.

А какая [модуляция] ладовая? — Когда [она] переходит из лада в лад, как, [например], из [эн]гармонии в хроматику или в нечто подобное.

Какая же по тональности? — Когда [модуляция совершается] из лидийской [тональности] во фригийскую или в какую-нибудь из остальных²⁵².

А по этосу? — Когда из неблагородного [этоса] рождается величественный, либо из спокойного — взволнованный.

А какая по ритму? — Когда из хорей [музыка] переходит в ямб или в какой-то из остальных [ритмов].

Какая же [модуляция] по ведению ритма? — Когда ритм начинается²⁵³ от *арсиса* или от *тесиса*²⁵⁴.

А какая же по установлению ритмической композиции? — Когда весь ритм движется по *стопе* или по *диподии*²⁵⁵.

²⁵¹ Буквально: «ритмопεί».

²⁵² Музыковедам, которые не в состоянии выяснить разницу между ладом и тональностью в античных источниках (см. гл. II, сноску 83), желательнее изучить эти два абзаца текста «старца Вакхия».

²⁵³ Дословно: «рождается».

²⁵⁴ О семантике данных терминов в контексте цитируемого фрагмента см. далее.

²⁵⁵ О термине «диподия» см. далее.

Среди перечисленных типов модулирования три связаны с изменением исключительно звуковысотных категорий: «системная», предполагающая смену конструкции соединенных тетраордов на систему отделенных (или наоборот), ладовая — перемена лада и тональная — изменение тональности. Модуляцию «по этосу» условно можно определить как «художественную», поскольку она подразумевает смену образов музыкального произведения. Что же касается модуляций по ритму, то они, как всегда, демонстрируют путаницу, содержащуюся обычно в античных источниках, стремившихся приспособить теорию поэтической метрики к нормам музыкального ритма. Так и в данном случае, среди трех упомянутых в тексте ритмических модуляций, одна — собственно «по ритму» (κατὰ ῥυθμόν), регистрирующая изменения одного стихотворного размера на другой. Такая модуляция может рассматриваться как музыкальная только в двух случаях:

а) при искренней и несокрушимой вере в то, что музыкальные аспекты вокального произведения лишь покорно и беспрекословно повторяют метрические длительности стихотворного текста;

б) при отсутствии каких-либо представлений о ритмике инструментальной музыки, лишенной текста.

Следующая упомянутая ритмическая модуляция — по «арсису или тесису»²⁵⁶. После «перевода» этих терминов в смысловую плоскость музыки получается два варианта:

а) либо начальная длительность безударная, поскольку «арсис» (ἡ ἄρσις — «поднятие», «подъем») указывает именно на нее;

б) либо начальная длительность акцентированная, что и предполагает «тесис» (ἡ θέσις — здесь «опущение»).

В результате, когда эти две разновидности попадают в музыкальную орбиту, они не дают никаких ориентиров. В одном случае, при «арсисе», речь может идти о возникновении либо некоего синкопированного движения, либо о феномене, получившем в новоевропейской музыке определение *Auftakt* («затакт»). Но при обеих версиях их смысловое содержание может стать ясным только тогда, когда будут установлены особенности ритмических групп, в рамках которых они действуют: в поэзии — стопа, а в музыке — «метрика», а в новоевропейском понимании — размер «такта». Поэтому сам «арсис» не может сформировать представление о музыкально-ритмической конструкции. В другом же случае фиксируется только ударная сильная доля — «тесис», характерная для всех ритмических образований, которая сама по себе не дает представлений о них.

То же самое нужно сказать и относительно последней разновидности ритмической модуляции, упомянутой в трактате «старца» Вакхия, — «по стопе или по диподии». Ведь она предполагает смену «одностопного» стихотворного построения на «двухстопное» (ἡ δίποδις), что также никак не связано с музыкальной ритмикой, воплощающейся как вокально, так и инструментально в длительностях музыкальных звуков.

Все это следствие полной импотенции античного музыкознания в области музыкального времени, что не могло не сказаться и на представлениях о типах ритмического модулирования.

Одновременно с этим следует отметить, что именно в трактате «старца Вакхия», как ни в одном другом, проявляются очевидные успехи в вопросе

²⁵⁶ В обоих случаях всегда подразумевался либо «подъем ноги», либо «опущение ноги».

теоретического осмысления звуковысотных модуляций²⁵⁷. В общей форме тональная модуляция характеризуется следующим образом (Ibid. 58):

Μεταβολή δὲ τί ἐστίν; — Ἑτεροίωσις τῶν ὑποκεκμένων, ἢ καὶ ὁμοίον τινὸς εἰς ἄνῳμοιον τόπον μεταθέσις. Что такое модуляция? — Изменение того, что установлено, либо перенесение того же самого²⁵⁸ в другое место [звукового пространства].

Поскольку в античном музыкальном искусстве, как и в любую другую эпоху, художественная практика не ограничивалась однотональными произведениями, необходимо было как нотографически, так и теоретически подготовить музыканта к работе с этими аспектами профессиональных знаний. Поэтому следующий параграф трактата «старца Вакхия» отведен изучению аналогичной процедуры, только уже в сфере модуляции, предусмотренной классической формой музыкальной системы.

Как уже указывалось²⁵⁹, она включала в себя два типа взаимодействия тетрахордов — «соединенный» и «отделенный»: первый моделировал контакты между однофункциональными ступенями различных тетрахордов в одной тональности, что квалифицировалось как деление звукового пространства на кварты, второй же отражал особенности их согласования при тональной модуляции на тон. В последнем из указанных вариантов однофункциональные пары ступеней отстояли друг от друга на квинту, и поэтому теоретически подобное образование рассматривалось как деление музыкальной системы на квинты. Но это была лишь регистрация расстояний между однофункциональными звуками, а не градация звукового пространства. Сам же этот процесс представлен как перечисление «видов квинты» (Ibid. 14):

| | |
|---|---|
| Διὰ πέντε πόσα; — Δέκα. — Τίνα ταῦτα; — | Сколько [видов] квинты? — Десять. — Какие это? — |
| Πρῶτον μὲν τὸ ἀπὸ Ζ— ἐπὶ С С, | Первый — от прослабаноменоса до гипаты тетрахорда средних; |
| δεύτερον τὸ ἀπὸ R L ἐπὶ M Π, | второй — от паргипаты тетрахорда нижних до лиханоса тетрахорда средних; |
| τρίτον τὸ ἀπὸ ΦF ἐπὶ I < , | третий — от лиханоса тетрахорда нижних до мезы; |
| τέταρτον δὲ τὸ ἀπὸ С С ἐπὶ Z □, | четвертый — от гипаты тетрахорда средних до парамезы; |
| πέμπτον τὸ ἀπὸ Ρ Ο ἐπὶ Ε Π, | пятый — от паргипаты тетрахорда средних до триты тетрахорда отделенных; |
| ἕκτον τὸ ἀπὸ M Π ἐπὶ Γ Z , | шестой — от лиханоса тетрахорда средних до нэты тетрахорда соединенных ²⁶⁰ ; |
| ἕβδομον τὸ ἀπὸ I < ἐπὶ Θ Μ, | седьмой — от мезы до нэты тетрахорда отделенных; |

²⁵⁷ Аналогичные сведения и даже почти с одинаковым описанием присутствуют и в византийском трактате Мануила Вриенния (*Man. Bryen. Harm. I 9*). Но, поскольку его сочинение было создано намного позднее, опус «старца Вакхия» должен рассматриваться как самый ранний из сохранившихся источников, содержащих материал по разнотональным формам модулирования.

²⁵⁸ Стилистика русского языка заставила отказаться от перевода τινός.

²⁵⁹ См. гл. IV, § 1 «в» и § 3 «е», «и».

²⁶⁰ Или *паранэты* тетрахорда отделенных.

ὄγδοον τὸ ἄλὸ Θ V ἐλὶ Ψ X,²⁶¹

ἕνατον τὸ ἄλὸ E Π ἐλὶ Μ' Γ',

δέκατον τὸ ἄλὸ Γ Z ἐλὶ Ι' <.

восьмой — от триты тетра хорда соединенных до триты тетра хорда верхних;
девятый — от триты тетра хорда отделенных до паранэты тетра хорда верхних;

десятый — от паранэты тетра хорда отделенных²⁶² до нэты тетра хорда верхних.

Так зафиксировано в источнике, созданном, уже когда «пропасть» между музыкальной практикой и наукой о музыке, в той форме, как она была прежде, осталась в прошлом. Хотя многие проблемы музицирования продолжали оставаться вне поля зрения музыкознания, между ним и художественным творчеством был выстроен достаточно основательный мост. В результате отношения между ними складывались так, что музыкальная практика требовала теоретического осмысления не только модуляции на тон, но и на другие интервалы. Следовательно, необходимо было найти способ умозрительной демонстрации самых разнообразных модуляций. Сейчас даже трудно представить все препятствия, стоявшие перед наукой о музыке при решении этой задачи. Трактат «старца Вакхия» — единственный из специализированных источников, содержащий сведения, помогающие установить, чем закончилась эта попытка.

Как свидетельствует текст, начальные поиски заключались в том, чтобы понять причины звуковысотных модуляций, и работа в этом направлении завершилась следующими результатами (Ibid. 88):

Αἰτίας οὖν πόσας λέγεις εἶναι; — δ'.

Τίνας ταύτας; — Τόπον, τόνον, σύστημα, μελοποιΐαν. ἐνίστε μὲν πάντα ταῦτα αἰτία εἰσι μεταβολῆς, ἐνίστε δὲ τὸ πρῶτον ἢ τὸ δεύτερον ἢ τὸ τρίτον.

Сколько, ты говоришь, имеется причин [для модуляции]? — Четыре.

Какие они? — [Изменение] диапазона, тональности, системы, мелопеи. Иногда причиной модуляции являются все они, а иногда [только] первая, либо вторая, либо третья.

Конечно, здесь не упоминается повод, вызывающий необходимость модулирования в процессе создания музыкального произведения и связанный с самыми различными творческими задачами. Это выходило за рамки поставленной в вопросоответнике задаче — ознакомить лишь с важнейшими модулирующими категориями.

Существует еще одна особенность античного музыкально-теоретического мышления, которая не могла не повлиять на формирование представлений о модуляциях.

Как уже неоднократно указывалось, в основе парадигмы всех подобных концепций стояла модель акустического пространства в виде таблицы музыкальной системы. Она включала в себя комплекс звуков, отражавших сложившиеся метафизические воззрения на звуковые границы музыкального искусства. Такая схема с течением времени трансформировалась, подстраиваясь под расширявшиеся знания о художественной практике, начиная от тетра хордной ее формы вплоть до двухоктавного объема, состоявшего из пяти

²⁶¹ В таблицах Алипия вокальный знак для триты тетра хорда верхних иной — Λ.

²⁶² Или от нэты тетра хорда соединенных.

тетрахордов. Поэтому все музыкальные категории, попадавшие в сферу теории, осваивались в плоскости этой системы. Например, интервалы квалифицировались как расстояния между ее звуками, лады выражались различными их последовательностями, тональности определялись как установление самой музыкальной системы на соответствующих высотных уровнях.

Такая многовековая традиция требовала теоретического оформления разновидностей модуляций в рамках системы. Как уже установлено, однотональные изменения регистров были смоделированы еще во времена Аристоксена в качестве системы соединенных тетрахордов²⁶³. Трактат «старца Вакхия» подробно объясняет ее суть, выражающуюся «стыком» тетрахордов (Ibid. 81):

Συναφή τί ἐστὶ; — Συναφή μὲν οὖν ἐστὶν, ὅταν δυοῖν τετραχόρδων ἐξῆς κειμένων ἐπίκοινος φθόγγος ὦν τοῦ μὲν βαρυτέρου τετραχόρδου ὀξύτερος ἢ [τῆ διὰ δ']²⁶⁴, τοῦ δὲ ὀξύτερου βαρύτερος [ἢ τε διὰ δ' συμφωνία] καὶ τὰ εἶδη τῶν φθόγγων πρὸς ἀλλήλα τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν ἀποτελεῖ.

συναφαὶ δὲ εἰσι τρεῖς. συνῆπται γὰρ τῷ ὑπάτων τὸ μέσων καὶ τῷ μέσων τὸ συνημμένων καὶ τῷ διεζευγμένων τὸ ὑπερβολαίων. τὸ μὲν οὖν ὑπάτων καὶ μέσων συνάπτει ἢ ὑπάτη μέσων κοινὸς ὦν αὐτῶν φθόγγος· τὸ δὲ μέσων καὶ συνημμένων κατὰ τὴν αὐτὴν ἀναλογίαν ἢ μέση συνάπτει, ὡς ὁμοίως δὲ καὶ τὸ διεζευγμένων καὶ τὸ ὑπερβολαίων συνάπτει ἢ νῆτη διεζευγμένων.

Что такое стык? — Стык бывает, когда общий звук двух подряд установленных тетрахордов является более высоким в более низком тетрахорде, но более низким в более высоком, и [одинаковые] виды звуков²⁶⁵ создают между собой симфонию кварты.

Существует три стыка: к [тетрахорду] средних пристыковывается [тетрахорд] нижних, и к [тетрахорду] соединенных — [тетрахорд] средних, а [тетрахорд] верхних — к [тетрахорду] отделенных. Таким же образом [тетрахорды] нижних и средних состыкуются гипатой [тетрахорда] средних, являющейся для них общим звуком. По тому же принципу [тетрахорды] средних и соединенных состыкует меса, и аналогичным образом [тетрахорды] отделенных и верхних состыкует нѐга [тетрахорда] отделенных.

Тетрахордные связи, описанные в этом тексте, могут быть представлены в ряде таблиц²⁶⁶, где тетрахорды нижних и средних «состыкуются» в гипате (указаны названия ступеней и их нумерация, а для удобства осмысления звуковысотных аспектов даются «параллельные» звуки пятилинейной нотации)²⁶⁷: см. таблицу XX на с. 348.

²⁶³ См. гл. IV, § 1 «а».

²⁶⁴ Издатель (Jan. P. 310) совершенно верно решил, что упоминание кварты (τῆ διὰ δ') здесь излишне, как и для последующей фразы бесполезен оборот — ἢ τε διὰ δ' συμφωνία. Поэтому в данном здесь переводе они отсутствуют.

²⁶⁵ Как уже указывалось (см. гл. IV, § 1 «в»), «виды звуков» — классификация ступеней тетрахордного лада по функциям. См. также дальнейшее изложение материала данного раздела.

²⁶⁶ Частично данная проблема уже обсуждалась (см. гл. IV, § 1 «в», § 3 «е»). Сейчас же речь идет о развитии и расширении музыкально-теоретических форм модулирования. Это вынуждает вкратце напомнить истоки сложившихся представлений, чтобы лучше усвоить происходившие изменения в моделировании модуляций.

²⁶⁷ Здесь и далее все таблицы представляют соответствующие звукоряды в античном дорийском ладе: $1/2$ т. — 1т. — 1т.

ТАБЛИЦА XX

| | | | | | | | |
|------------------|--|-----------|-----|-----|-----------|--|-------------------|
| | | | | I | меса | | тетрахорд средних |
| | | | | III | лиханос | | |
| | | | | II | паргипата | | |
| тетрахорд нижних | | гипата | I | I | гипата | | |
| | | лиханос | III | | | | |
| | | паргипата | II | | | | |
| | | гипата | I | | | | |

Тетрахорды средних и соединенных «состыкуются» в месе: см. таблицу XXa.

ТАБЛИЦА XXa

| | | | | | | | |
|-------------------|--|-----------|-----|-----|----------|--|-----------------------|
| | | | | I | нэта | | тетрахорд соединенных |
| | | | | III | паранэта | | |
| | | | | II | трита | | |
| тетрахорд средних | | меса | I | I | меса | | |
| | | лиханос | III | | | | |
| | | паргипата | II | | | | |
| | | гипата | I | | | | |

Как свидетельствует текст «старца Вакхия», связь этих трех тетрахордов (нижних, средних и соединенных) определялась также как «пристыковка» (Ibid. 84):







Ἐπισυναφή τί ἐστι; — Ἐπισυναφή δέ ἐστιν, ὅταν τρία τετράχορδα κατὰ συναφήν ἐξῆς μελωδηθῆ, οἷον ὑπάτων μέσων συνημμένων.

Что такое пристыковка? — Пристыковка получается, когда три тетрахорда поются последовательно со стыковкой, как [тетрахорды] нижних, средних [и] соединенных.

Не исключено, что если изменение регистра на высоту одного тетрахорда квалифицировалось как «состыковка» (ὁ συναπτικός, хотя в тексте приводится только глагол συναπτω²⁶⁸), тогда как более широкий сдвиг на три тетрахорда — как «пристыковка» (ἡ ἐπισυναφή). Конечно, в представлении нашего современника понятие «регистр» значительно шире, чем квартово-тетрахордное пространство. Но не будем забывать, что речь идет о попытках осмысления этого феномена в далекой древности и в пределах достаточно узкой теоретической системы, главной смысловой единицей которой был тетрахорд. В таких условиях градация на регистры по тетрахордам, зафиксированная в трактате «старца Вакхия», могла рассматриваться как наиболее логичная и убедительная.

Еще одна форма «стыка» — соединение тетрахорда отделенных и верхних в нэте:

ТАБЛИЦА XXb

| | | | | | | | |
|-------------------------|---|----------|-----|-----|----------|---|----------------------|
| | | | | I | нэта |  | тетрахорд верхних |
| | | | | III | паранэта |  | |
| | | | | II | трита |  | |
| тетрахорд отделенных |  | нэта | I | I | нэта |  | |
| |  | паранэта | III | | | | |
| |  | трита | II | | | | |
| |  | парамеса | I | | | | |

Такую дифференциацию на «тетрахордные регистры» с точки зрения современных знаний можно оценивать по-разному. Но, как свидетельствует источник, при подобной градации музыкальной системы, с одной стороны, создавалось впечатление изменения регистра, а с другой — оставалась неизменной прежняя тональность. Показателем такой тональной ситуации является квартовая координация однономерных ступеней тетрахордов. Совместить же эти две неодинаковые категории (общую тональность и различ-

²⁶⁸ Следует обратить внимание, что и «сочинительный союз» (conjunctio copulata) в древнегреческом языке также определялся как ὁ συναπτικός.

ные регистры) представляло собой достаточно сложную задачу. Не случайно автор текста указывает на одинаковые «виды звуков» (τὰ εἶδη τῶν φθόγγων), согласующиеся в кварте. Это означает, что при описанных изменениях «квартовых регистров» расстояния между однофункциональными звуками различных тетрахордов остаются постоянными и составляют кварту.

Все другие интервальные варианты, в рамках тетрахордных норм ладового мышления, могли характеризоваться только как индексы изменений их ладовых функций, что свидетельствовало о тональных модуляционных процессах. Это была известная в теории со времен Аристоксена модель модуляции, которая представлялась как «отделение» одного тетрахорда от другого на тон (Ibid. 82):

Τί ἐστι διάζευξις; — Διάζευξις δέ ἐστιν, ὅταν δυοῖν τετραχόρδων τόνος ἀνά μέσον ἢ καὶ τὰ εἶδη τῶν φθόγγων κατὰ τὴν διὰ ε' συμφωνίῃ πρὸς ἀλλήλα. διάζευξις δέ εἰσι δύο. διέζευκται γὰρ τὸ μέσων τετραχόρδον ἀπὸ τοῦ διεζευγμένον καὶ τὸ συνημμένων ἀπὸ τοῦ ὑπερβολαίων.

Что такое отделение? — Отделение получается, когда между двумя тетрахордами находится тон и [одинаковые] виды звуков согласуются между собой в квинте. [В полной системе] существуют два отделения, ибо отделяется тетрахорд средних от [тетрахорда] отделенных и [тетрахорд] соединенных от [тетрахорда] верхних.

Таблица, представляющая «отделение» первой указанной в тексте пары тетрахордов, имеет такую форму:

ТАБЛИЦА XXc

| | | | | | | | |
|----------------------|---|-----------|-----|-----|----------|---|-------------------------|
| | | | | I | нэта |  | тетрахорд отделенных |
| | | | | III | паранэта |  | |
| | | | | II | трита |  | |
| | | | | I | парамеса |  | |
| ТОН | | | | | | | |
| тетрахорд средних |  | меса | I | | | | |
| |  | лиханос | III | | | | |
| |  | паргипата | II | | | | |
| |  | гипата | I | | | | |

Нумерация ступеней таблицы демонстрирует, что однофункциональные звуки здесь располагаются уже не на квартовом, а на квинтовом расстоянии. Для тетрахордного музыкального мышления это явное свидетельство тонально-модуляционного сдвига (подобно тому, как при современном ок-

тавном мышлении разные ладовые функции звуков, находящихся на расстоянии октавы, — явный признак тональной модуляции). Аналогичная ситуация в процитированном параграфе отмечена и для контактов между тетрахордами соединенных и верхних:

ТАБЛИЦА XXd

| | | | | | |
|--------------------------|---|----------|----------|---|----------------------|
| | | I | нэта |  | тетрахорд верхних |
| | | III | паранэта |  | |
| | | II | трита |  | |
| | | I | нэта |  | |
| ТОН | | | | | |
| тетрахорд соединенных |  | нэта | I | | |
| |  | паранэта | III | | |
| |  | трита | II | | |
| |  | меса | I | | |








Обсуждая эту проблему, следует обратить внимание на один штрих, который пока трудно поддается объяснению. Подобно тому как вариант однотональных изменений регистра имеет в сочинении «старца Вакхия» две версии — «стык» (ή συναφή) и «пристыковка» (ή ἐπισυναφή), так и при моделировании модуляции также зафиксировано несколько версий. В данном случае это «отделение» (ή διάζευξις) и «побочное отделение» (ή παραδιάζευξις). Но при описании однотональных разновидностей присутствует какая-то разница, что позволило «пристыковку» трактовать как радикальное изменение регистра не на одну кварту, а на две (см. выше). Но в паре разнотональных образцов какое-либо отличие вообще отсутствует, и «побочное отделение» представлено только как повторение «отделения» (Ibid. 86):

Παραδιάζευξις τί ἐστὶ; — Παραδιάζευξις δέ ἐστιν, ὅταν τὰ εἶδη τῶν φθόγγων τοιαῖον διάστημα πρὸς ἀλλήλα ἀποτελῆ. παραδιέζευκται δὲ τὸ συνημμένων τῷ διεζευγμένων.

Что такое побочное отделение? — Побочное отделение получается, когда [одинаковые] виды звуков создают друг с другом тоновый интервал; побочно отделяется [тетрахорд] соединенных от [тетрахорда] отделенных.

Если основываться на информации, содержащейся в начальной части этого фрагмента, где указывается, что одинаковые «виды звуков» создают друг с другом тоновый интервал, то в форме таблицы это можно представить следующим образом: см. таблицу XXI на с. 352.

ТАБЛИЦА XXI

| | | | |
|---|-----------|-----------|---|
| | | гипата |  |
|  | гипата | лиханос |  |
|  | лиханос | паргипата |  |
|  | паргипата | гипата |  |
|  | гипата | | |

Но такая структура на первый взгляд противоречит содержанию второй половины текста, где представлена модель аналогичной модуляции, но когда между однофункциональными «видами» звуков соединенных и отделенных тетрахорды квинтовое расстояние (см. таблицы XXc и XXd).

Чем же объяснить такое «несоответствие», присутствующее в процитированном отрывке? Чтобы его понять, нужно описанный вариант сопоставить с особенностями освоения звукового пространства посредством ладового объема, которое в отечественном музыкознании принято именовать «обращением интервалов»²⁶⁹.

Как известно, для наших современников тональная модуляция на тон является идентичной той, которая осуществляется на интервал ноты, модуляция на терцию — вариант тонального сдвига на дециму, тогда как модуляция на кварту — аналогична модуляции на дециму и т. д. Это является следствием постижения звукового пространства октавным ладовым объемом. Причем наше музыкальное мышление никак не реагирует на эти разновидности, воспринимая их как однозначные. Именно поэтому модуляции на интервалы, «кратные» октаве, квалифицируются как тождественные. Аналогичным образом в Античности то же звуковое поле дифференцировалось на квартовые сегменты, и в результате тональные перемены на интервалы «кратные» кварте воспринимались как однотипные. С этой точки зрения для тетрахордного музыкального мышления модуляция на тон по своей ладофункциональной природе ничем не отличалась от модуляции на квинту, а модуляция на дитон (современная «терция») — от модуляции на сексту.

Если учитывать эту особенность античного музыкального мышления и сопоставить данные двух предыдущих таблиц, где представлены модуляции на квинту и тон, то становится ясно, что никакого отступления от логики нет. С точки зрения древних критериев музыкальной дифференциации звукового пространства в процитированных параграфах трактата «старца

²⁶⁹ Об этом феномене уже кратко упоминалось. См. гл. I, сноску 12 и соответствующий ей текст. Он также будет освещаться в одном из последующих разделов монографии: см. гл. VI, § 2.

Вакхия» даны два варианта одного и того же тонального изменения. Следовательно, «побочное отделение» является лишь дубликатом «отделения».

Как свидетельствует текст обозреваемого источника, теория музыки зафиксировала еще один вариант аналогичной модуляции, но в несколько иной «интервальной транскрипции». Так, в одном из параграфов сказано (Ibid. 83):

Ὑποδιάζευξις τί ἐστι; — Ὑποδιάζευξις δὲ ἐστίν, ὅταν δύο τετραχόρδων μεταξὺ τεθῆ ἢ διὰ ε' συμφωνία καὶ οἱ φθόγγοι κατὰ τὸ διὰ πασῶν συμφωνῶσι πρὸς ἀλλήλους. ὑποδιαζεύξεις δὲ εἰσι δύο. ὑποδιέζευκται γὰρ τὸ ὑπάτων τετραχόρδον ἀπὸ τοῦ διεζευγμένων καὶ τὸ μέσων ἀπὸ τοῦ ὑπερβολαίων.

Что такое подразделение? — Подразделение получается, когда между двумя тетрахордами установлена симфония квинты и [ладово-идентичные]²⁷⁰ звуки согласуются между собой в симфонии октавы. Существует же два подразделения, ибо подразделяется тетрахорд нижних от [тетрахорда] отделенных и [тетрахорд] средних от [тетрахорда] верхних.

Описанный здесь вариант представляет собой теоретическую модель тональной модуляции на октаву, поскольку, если тетрахорды отстоят друг от друга на интервал квинты, то ладово-идентичные звуки в каждой из этих тетрахордных тональностей отличаются на октаву. В тексте «старца Вакхия» указывается на две модели такой модуляции, отраженной в античной музыкальной системе. Первая из них демонстрируется сопоставлением тетрахорда нижних и тетрахорда отделенных:

ТАБЛИЦА XXII

| | | | | | | |
|---------------------|---|-----------|----------|---|-------------------------|--|
| | | I | нэта |  | тетрахорд отделенных | |
| | | III | паранэта |  | | |
| | | II | трита |  | | |
| | | I | парамеса |  | | |
| | КВИНТА | | | | | |
| тетрахорд нижних |  | меса | I | | | |
| |  | лиханос | III | | | |
| |  | паргипата | II | | | |
| |  | гипата | I | | | |

²⁷⁰ Совершенно очевидно, что в приведенном тексте под словом οἱ φθόγγοι («звуки») подразумеваются τὰ εἶδη τῶν φθόγγων («виды звуков»).

а вторая — параллелью между тетра хордом средних и тетра хордом отделенных:

ТАБЛИЦА XXIIa

| | | | | |
|-----------------------|---|-----------|---|--------------------------|
| | I | нэта |  | тетра хорд отделенных |
| | III | паранэта |  | |
| | II | трита |  | |
| | I | нэта |  | |
| КВИНТА | | | | |
| тетра хорд средних |  | меса | I | |
| |  | лиханос | III | |
| |  | паргипата | II | |
| |  | гипата | I | |

Но при тетра хордной дифференциации звукового пространства модуляция на интервал октавы тождественна модуляциям на тон и на квинту, поскольку во всех этих случаях «виды звуков» приобретают одинаковые функции, а изменяется только регистр.

В анализируемом источнике представлена также модуляция на септиму (Ibid. 85):

Ἵποσυναφή τί ἐστι; — Ἵποσυναφή δέ ἐστιν, ὅταν δύο τετραχόρδων ἀνά μέσον γένηται ἢ διὰ δ' συμφωνία καὶ οἱ ὁμογενεῖς φθόγγοι κατὰ τοὺς ε' τόνους συνσφθῶσι. πρὸς ἀλλήλους. ὑποσυνήπται δὲ τὸ ὑπάτων τετραχόρδον τῷ συνημμένων

Что такое подстыковка? — Подстыковка получается, когда между тетра хордами возникает симфония кварты и подобные звуки²⁷¹ согласуются между собой [интервалом] в пять тонов. Подстыкуется тетра хорд нижних к [тетра хорду] соединенных.

Переводя содержание этого параграфа в форму таблицы, получаем: см. таблицу XXIIb. Септима, на которую в данном варианте отстоят друг от друга однофункциональные звуки, «кратна» кварте. Это означает, что с точки зрения античного музыкального мышления здесь была модуляция регистровая, а не тональная.

Последняя разновидность модуляции, зарегистрированная в сочинении «старца Вакхия», — перемещение на интервал ундецимы. В результате такой перестройки тетра хорды оказываются на расстоянии октавы,

²⁷¹ В данном случае οἱ ὁμογενεῖς φθόγγοι («подобные звуки») — синоним τὰ εἶδη τῶν φθόγγων («виды звуков»).

ТАБЛИЦА XXIIb

| | | | | | |
|----------------------|---|-----------|----------|---|-------------------------|
| | | I | нэта |  | тетрахорд отделенных |
| | | III | паранэта |  | |
| | | II | трита |  | |
| | | I | нэта |  | |
| КВИНТА | | | | | |
| тетрахорд средних |  | меса | I | | |
| |  | лиханос | III | | |
| |  | паргипата | II | | |
| |  | гипата | I | | |

а между однофункциональными звуками получается интервал ундецимы (Ibid. 87):

Ὑπερδιάζευξις τί ἐστίν; ὅταν δυοῖν τετραχόρδων ἀνὰ μέσον ὑπάρχῃ ἢ διὰ πασῶν συμφωνία. ὑπερδιέζευκται δὲ τὸ ὑπάτων τετράχорδον ἀπὸ τοῦ ὑπερβολαίων. Что такое свертотделение? — Когда между двумя тетрахордами существует симфония октавы. Свертотделение тетрахорд нижних от [тетрахорда] верхних.

А этот тип модуляции в древности представлялся таким: см. таблицу XXIIc на с. 354.

Интервал же октавы не кратен кварте, и поэтому тональная модуляция такого рода представляет собой вариант, аналогичный модуляции на тон, на квинту и на ундециму.

Итак, комплекс сведений о феномене модуляции, содержащийся в трактате «старца Вакхия», демонстрирует не только трудности, стоявшие перед музыковедением в теоретическом освоении этого явления, но и стремление найти модели схематизированных форм для воплощения многих тональных и регистровых модуляций.

Как уже указывалось, единственным фундаментом, нашедшимся в распоряжении «гармоников» при осмыслении этой «подвижной» категории, постоянно изменяющей свое содержание, была канонизированная двухоктавная система. Но по своей природе она оказалась неприспособленной сформировать «макеты» для всех звуковысотных категорий художественной практики, оказывающихся в фокусе теории музыки. Ведь эта система была структурирована в соответствии лишь с одной объективной особенностью античного музыкального мышления — тетрахордным ладовым объемом. Однако стремление во что бы то ни стало сделать ее пригодной для тео-

ТАБЛИЦА XXIIc

| | | | | | |
|------------------------|---|-----------|----------|---|----------------------|
| | | I | нэта |  | тетрахорд верхних |
| | | III | паранэта |  | |
| | | II | трита |  | |
| | | I | нэта |  | |
| ИНТЕРВАЛ ОКТАВЫ | | | | | |
| тетрахорд нижних |  | гипата | I | | |
| |  | лиханос | III | | |
| |  | паргипата | II | | |
| |  | гипата | I | | |

ретического моделирования абсолютно всех задач не могло дать ожидаемых результатов. Особенно это проявилось в попытках сконструировать все формы столь меняющейся категории, как тональная модуляция. Дело осложнялось еще и тем, что до конца не была осознана разница между тональной и регистровой модуляциями.

Некоторые из препятствий, стоявших на пути теоретического осмысления этих феноменов, проявляются и в возникшей терминологии. Она демонстрирует, что два термина, — «стык» (ἡ συναφή) и «отделение» (ἡ διάζευξις), — появившиеся, очевидно, первыми при определении соответственно регистровой и тональной модуляции на интервал тона, послужили неким основанием для формирования названий других модуляций. Затем на помощь теоретикам музыки пришли предлоги древнегреческого языка (чтобы яснее стал процесс образования терминологии, полученные в результате обозначения приводятся не только в переводе, но и в транслитерационной форме):

| | | |
|-------------|-------------|-----------------|
| ἡ συναφή | (синафе) | — «стык» |
| ἡ ἐπισυναφή | (эписинафе) | — «пристыковка» |
| ἡ ὑποσυναφή | (гипосинаф) | — «подстыковка» |

| | | |
|-----------------|----------------------|------------------------|
| ἡ διάζευξις | («диадзевксис») | — отделение |
| ἡ ὑποδιάζευξις | («гиподиадзевксис») | — подразделение |
| ἡ παραδιάζευξις | («парадиадзевксис») | — измененное отделение |
| ἡ ὑπερδιάζευξις | («гипердиадзевксис») | — свертделение |

Эта ономастика показывает, что при определении названия той или иной модуляции возникало желание не столько отразить ее суть, сколько сохранить общее терминологическое «начало» и соответствие положению конкретного тетраchorда внутри системы. Хорошо ориентируясь в художественной практике, можно было фиксировать, что «различные модуляции по тональностям осуществляются на каждый из интервалов» (μεταβολαὶ δὲ ἐν τοῖς τόνοις γίνονται ποικίλαι καθ' ἕκαστον τῶν διαστημάτων. — *Arist. Quint. De mus. I 11*). Но когда дело касалось теоретической их квалификации, все ограничивалось регистрацией расположения тетраchorдов в структуре системы, и в итоге многие модуляционные сдвиги не были зафиксированы.

Одновременно с этим нужно отметить, что для музыкального антиковедения в трактате «старца Вакхия» существует одна загадка, относящаяся к тематике модуляций, но пока не поддающаяся осмыслению (*Bacch. Isag. rog. 80*):

Θέσεις δὲ τετραχόρδων οἷς τὸ μέλος ὀρίζεται εἰσὶν ἑπτὰ: συναφὴ διάζευξις ὑποδιάζευξις ἐπισυναφὴ ὑποσυναφὴ παραδιάζευξις ὑπερδιάζευξις. Τούτων δὲ ὀρισμέναι μὲν τέσσαρες, ἀόριστοι δὲ τρεῖς. ἀόριστοι μὲν οὖν εἰσὶν ἢ τε συναφὴ καὶ ἡ διάζευξις καὶ ἡ ὑποδιάζευξις, ὀρισμέναι δὲ ἢ τε ἐπισυναφὴ καὶ ἡ ὑποσυναφὴ καὶ ἡ παραδιάζευξις καὶ ἡ ὑπερδιάζευξις. τὴν δὲ διαφορὰν ἔχουσιν αἱ ἀόριστοι θέσεις τῶν τετραχόρδων παρὰ τὰς ὀρισμένας τήνδε· ὅταν ἐν τῷ ἀμεταβόλῳ συστήματι τὸ αὐτὸ μέλος δύνηται ἐφ' ἑτέρου τόπου γίνεσθαι, τὸ δὴ τοιοῦτον μέλος ἀόριστον καλεῖται.

Существует семь положений тетраchorдов, по которым определяется мелос: стык, отделение, подразделение, пристыковка, подстыковка, побочное отделение, сверхотделение. Среди них четыре определенных [положения], а три — неопределенных. Неопределенными являются стык, отделение, подразделение, а определенными — пристыковка, подстыковка, побочное отделение и сверхотделение. Неопределенные положения тетраchorдов имеют такое отличие от определенных: когда в немодулирующей системе один и тот же мелос может совершаться в другом месте, такой мелос называется неопределенным.

Все попытки разгадать смысловую разницу между тем, что характеризуется как «определенные» и «неопределенные», пока остались безрезультатными, поскольку в каждой группе присутствуют как регистровые, так и тональные модуляции. Не исключено, что предложенное в этом фрагменте описание (если его текст не испорчен) основано на других критериях. Их выяснение является еще одной важной задачей музыкального антиковедения. Поэтому вновь нужно надеяться, что подоплека таких определений впоследствии станет более ясной.

Одновременно с этим вызывает озадаченность последняя фраза процитированного отрывка, согласно которой «неопределенный» мелос «может совершаться в другом месте», то есть в другой тональности и в другом регистре. Значит, и в данном случае разницей между «определенными» и «неопределенными» модуляциями были какие-то иные признаки, а не те, которые предложены при проведенном здесь анализе. Однако вряд ли их обнаружение способно будет изменить общее представление о направленности античной теории музыки в вопросе познания модуляций.

Во всяком случае, все это еще раз подтверждает уже указывавшуюся особенность античного музыкознания. Совершенно очевидно, что и здесь свою роковую роль сыграла приверженность к традиционным теоретиче-

ским представлениям и невозможность ни на шаг отступить от них. Несмотря на то, что был найден способ определять некоторые типы модулирования по расположению тетрахордов в канонизированной системе, последняя продолжала именоваться «полной немодулирующей системой» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον). Хотя авторы специальных источников хорошо понимали всю условность этого издавна принятого названия²⁷². Более того, есть явные признаки, что даже на закате Византийской империи «гармоники» не понимали задачу, которая встала перед теорией в связи с изучением модуляций. Например, уже на рубеже XIII–XIV веков Мануил Вриенний озаглавил раздел своего трактата, посвященный данной проблеме «О расположении тетрахордов, посредством которых определяется мелос» (Περὶ τῶν θέσεων τῶν τετραχόρδων δι' ὧν τὸ μέλος ὀρίζεται. — *Man. Bryen.* Harm. III 11). Иными словами, все оставалось в обычном русле, без каких-либо профессиональных перемен в данной области. А византийская эпоха завершала время, отпущенное историей на развитие античной науки о музыке²⁷³.

Однако, несмотря на статику мыслительных процессов, трактат «старца Вакхия» отличается от аналогичных по содержанию опусов двумя важными тенденциями. Во-первых, в нем отражена попытка расширить представления о модуляциях, а во-вторых — зарегистрировано активное внедрение нотации в теорию. Это свидетельствует о продолжающемся принципиального сближения музыкознания с художественной практикой.

Действительно, в 19 параграфах, сосредоточенных главным образом на описании интервалов музыкальной системы, все изложение построено на постоянном использовании нотных знаков. Это говорит о том, что данные разделы вопросоответного сочинения «старца Вакхия» предназначались для изучения не в рамках квадривиума, а как учебный опус, адресованный музыкантам-практикам. Ведь совершенно очевидно, что для общего образования знание нотографии было лишним.

Конечно, такой вывод трудно согласуется с предложенным выше обликотом Дионисия как составителя учебных пособий для наук квадривиума. Однако исследователи пока не установили, чем отличалось изучение музыки в византийском квадривиуме по сравнению с античной эпохой²⁷⁴. Еще более закрытой областью для науки остается обучение византийских музыкантов-практиков, работавших вне храмов, и особенно — инструменталистов. Существует множество документальных свидетельств, дошедших до нашего времени в виде нотных образцов многочисленных памятников буквенной нотации, начиная от «гимна Каллиопа и Аполлону» и кончая «Гим-

²⁷² См., например, цитировавшийся в одном из предыдущих разделов (гл. 4, § 3 «и») фрагмент *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 158–159.

²⁷³ Исключая еще более поздние и крайне редкие сочинения, не идущие далее повторений (а иногда и искажений) канонизированных античным музыкознанием положений. См., например, памятник конца XVII века *Codex Petropolitanus graecus 831*, публикация, перевод и исследование которого были осуществлены в изд.: Герцман Е. Синописис музыки, или Памятник агонии *musica speculativa*. М., 2000.

²⁷⁴ См., например: Самодурова З. Г. Школы и образование // *Культура Византии*. IV — первая половина VII века. М., 1984. С. 478–503; *её же*: Школы и образование // *Культура Византии*. Вторая половина VII–XII век. М., 1989. С. 366–400; Гукочва С. Н. Школа и образование в поздней Византии // *Культура Византии*. XIII — первая половина XV века. М., 1991. С. 395–411.

ном Святой Троице»²⁷⁵. Значит, эта нотная система какой-то исторический период работала как в церковном, так и внецерковном музыкальных обиходах²⁷⁶, что предполагало необходимость ее изучения.

Фундаментом буквенной нотографии служила античная музыкальная система, являвшаяся неотъемлемой частью гармоник. Следовательно, для освоения нотации необходимо было знание ее основных положений, без чего нотация оставалась недоступной. Однако здесь возникала одна сложность: знатоки античной гармоник не были сведущи в нотации, тогда как музыканты-практики из-за многих объективных причин не обладали теоретическими знаниями, а импровизировали, следуя сложившимся музыкальным традициям. В создавшихся условиях самым доступным и наиболее продуктивным способом было привлечение традиционных учебников по гармонике, «обновленных» введением в них основ нотации.

Для этого целесообразнее всего было найти малоизвестный или забытый теоретический текст, снабдить его нотным материалом и представить уже под именем другого автора. Как покажут дальнейшие разделы данной монографии, в этой области существовал достаточно распространенный опыт, так как тиражировались сочинения, приписываемые знаменитым Аристотелю, Евклиду, Плутарху, Птолемею и другим. Не является ли трактат «старца Вакхия» именно таким «изобретением»? Как и все подобные античные источники, он первоначально мог быть написан в повествовательной форме. Сохранившиеся рукописи лишь подтверждают такое предположение²⁷⁷. Далее, уже в византийский период, такой древний образец дополнялся не только нотографическими знаками, но и трансформировался в вопросоответную форму. А для подтверждения его древности был придуман автор — «старец Вакхий».

Конечно, высказанные здесь соображения следует рассматривать только как одно из возможных решений этого вопроса.

§ 7

Две нотографические проблемы источниковедения

В соответствии с тематикой в данную главу должны были войти еще два анонимных памятника античного музыкознания, время создания которых до сих пор не установлено. Один из них уже почти два столетия фигурирует в научном обиходе как собрание трактатов «Анонимов Беллерманна» (*Anonyma Bellermanniana*). Это название дано источнику в честь первого его издателя — Иоганна Фридриха Беллерманна. В рукописях же само сочинение называется «Искусство музыки» (*Τέχνη μουσικής*). Но так как данному памятнику музыкознания посвящено отдельное исследование, то представляется целесообразным отослать читателя к этому изданию²⁷⁸. В нем излагается история изучения трактата, анализ его содержания и публикация текста с переводом.

²⁷⁵ См. гл. 1, § 3.

²⁷⁶ См. об этом: Герцман Е. Г. Античная нотация и христианское богослужение (в печати).

²⁷⁷ См. сноску 224, в которой перечислены рукописи, содержащие текст вопросоответного трактата «старца Вакхия» в повествовательной форме.

²⁷⁸ Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. *Passim*.

Второй, отсутствующий в данной главе источник, в рукописях значителен как «Введение в музыку Алипия» (Ἀλυπίου εἰσαγωγή μουσική). О его авторе не сохранилось никаких сведений, а сам опус начинается с кратких четырех вступительных параграфов, описывающих основные и общеизвестные положения гармоник (Alyp. Isag. 1–4):

Τῆς μουσικῆς ἐκ τριῶν τῶν συνεκτικωτάτων ἐπιστημῶν τελειομένης, ἀρμονικῆς ῥυθμικῆς μετρικῆς, πρώτην τε τάξει καὶ στοιχειωδεστάτην νοητέον τὴν περὶ ἡρμωσμένων πραγματείαν. αὕτη δὲ ἀρμονικὴ καλεῖται κριτικὴν²⁷⁹ τινὰ δύναμιν ἔχουσα καὶ καταληπτικὴν τῶν ἐμμελῶν καὶ διαστηματικῶν φθόγγων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γινομένων διαφορῶν.

Ἄναστρέφεται δὲ μάλιστα καὶ θεωρεῖται περὶ τὸ ἡρμωσμένον τῆς μουσικῆς μέρος. οὗ μέρη ἑπτὰ. πρῶτον περὶ φθόγγων, δεύτερον περὶ διαστημάτων, τρίτον περὶ συστημάτων, τέταρτον περὶ γενῶν, πέμπτον περὶ τόνων, ἕκτον περὶ μεταβολῶν, ἕβδομον περὶ αὐτῆς μελοποιίας.

Οὕτω δὲ τεταγμένων τούτων εὐχρηστόν ἐστιν ἡμῖν ἅμα δὲ καὶ ἀναγκαῖον διδασκαλικώτερον ἀρχομένοις τῆς ἀρμονικῆς στοιχειώσεως τὴν παράδοσιν ποιεῖσθαι καὶ πρὸ πάντων αὐτὴν διελεῖν εἰς τοὺς λεγομένους τρόπους τε καὶ τόνους, ὄντας πεντεκαίδεκα τὸ ἀριθμόν. ὧν ἐστὶ πρῶτος ὁ λύδιος.

Λυδίου τρόπου σημεία, τὰ μὲν ἄνω τῆς λέξεως, τὰ δὲ κάτω τῆς κρούσεως.

Τῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσὶν ἐστῶτες καὶ ἀκλινεῖς, οἱ δὲ κινούμενοι. ἐστῶτες μὲν οὖν εἰσὶν ὀκτώ: προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, μέση, νήτη συνημμένων, παραμέση, νήτη διεξυγμένων, νήτη ὑπερβολαίων.

Так как музыка изучается в трех основополагающих науках — гармонике, ритмике и метрике — то первой по порядку и самой основной необходимо признать науку о гармоническом. Сама же гармоника [так] называется [как] обладающая неким установленным содержанием²⁸⁰, а также [объяснением особенностей] восприятия мелодических и интервальных звуков и возникающих в них отличиях.

Преимущественно же она анализируется и рассматривается в сфере гармонии музыки, частей которых семь: первая — о звуках, вторая — об интервалах, третья — о системах, четвертая — о ладах, пятая — о тональностях, шестая — о модуляциях, седьмая — о самой мелодее.

Таким образом, среди установленных [частей] полезной и одновременно необходимой нам, начинающим преподавать элементарную гармонику, прежде [нужно научить] различать ее по так называемым тропосам и тональностям, существующих числом 15. Среди них первая [тональность] лидийская²⁸¹.

Вверху [расположены] ноты лидийской тональности для [поющего] слова, а внизу — для инструментального сопровождения²⁸².

Среди звуков одни — постоянные и неизменные, а другие — подвижные и изменяемые. Постоянных звуков восемь: прослабаноменос, гипата [тетрахорда] нижних, гипата [тетрахорда] средних, меса, нэта [тетрахорда] соединенных, парамеса, нэта [тетрахорда] оделенных, нэта [тетрахорда] верхних.

²⁷⁹ В рукописи — διακριτικὴν.

²⁸⁰ Буквально — «значением».

²⁸¹ Здесь «первая» (πρῶτος) подразумевается как начальная при обучении нотной системы.

²⁸² В данной монографии эти нотные знаки излагаются рядом: вначале вокальная, а затем инструментальная.

κινούμενοι δὲ δέκα· δύο παρυπάται, ὑπάτων καὶ μέσων, δύο λιχανοί, ὑπάτων καὶ μέσων· τρεῖς τρίται, συνημμένων διεζευγμένων ὑπερβολαίων· τρεῖς παρανήται, συνημμένων διεζευγμένων ὑπερβολαίων.

ἑστῶτες μὲν οὖν λέγονται, ὅτι ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς οὐ μεταπίπτουσιν. κινούμενοι δέ, ὅτι μὲν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς μεταπίπτουσιν εἰς ἑτέρας τάσεις.

Τῶν δὲ ἑστῶτων φθόγγων οἱ μὲν εἰσι βαρύπυκνοι, οἱ δὲ ἄπυκνοι. βαρύπυκνοι μὲν οὖν εἰσὶ πέντε· ὑπάτη ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, μέση, παραμέση, νῆτη διεζευγμένων. ἄπυκνοι δὲ τρεῖς· προσλαμβανόμενος, νῆτη συνημμένων, νῆτη ὑπερβολαίων.

После такого вступления следуют 43 таблицы с нотными знаками, где каждая тональность 15-тональной системы представлена в трех ладах — в диатонике, хроматике и энгармонии (хотя последние два ладовых варианта не отличаются нотными символами). Причем каждая такая таблица содержит описание истоков графики конкретной ноты и объяснение ее отличий от начертания обычной буквы греческого алфавита²⁸⁴. Вот один образец такой таблицы, сопровождаемый условными параллелями со звуками современной музыкальной системы (*Alyp. Isag. Ibid.*): см. таблицу XXIII на с. 362–363.

Изучение нотации — отдельная область музыкального антиковедения, требующая автономного исследования, связанного с большим количеством проблем, еще не решенных историческим музыкознанием. Поэтому в монографии вопросы нотографического источниковедения не могут рассматриваться. Вместе с тем, представляется целесообразным обратить внимание на два из них, которые непосредственно связаны не столько с самой нотацией, сколько с общеисторическими и музыкально-теоретическими ее аспектами.

В XIX веке благодаря работам целого ряда выдающихся ученых в сфере нотографии была осуществлена большая аналитическая работа, способствовавшая упорядочению некоторых вопросов буквенной нотографии²⁸⁵.

²⁸³ О «пикноне» см. сноску 41 данной главы.

²⁸⁴ А — «альфа», В — «бэта», Г — «гамма», Ф — «дигамма» Δ — «дельта», Е — «эпсион», Ζ — «дзета», Н — «эта», Θ — «тета», Ι — «иота», Κ — «каппа», Λ — «лямбда», Μ — «мю», Ν — «ню», Ξ — «кси», Ο — «о микрон», Π — «пи», Ρ — «ро», Σ — «сигма», Τ — «тау», Υ — «и псилон», Φ — «фи», Χ — «хи», Ψ — «пси», Ω — «о мега».

²⁸⁵ У истоков этих исследований стоял Иоган Фридрих Беллерманн. См. *Bellermann J. Fr. Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Berlin, 1840; Idem. Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin, 1847.*

Подвижных же [звуков] десять: две паргипаты [тетрахордов] нижних и средних, два лиханоса [тетрахордов] нижних и средних, три триты [тетрахордов] соединенных, отделенных и верхних, три паранэты [тетрахордов] соединенных, отделенных и верхних.

Постоянные [звуки] так называются [так] потому что при различиях ладов они не изменяют [высотность]; подвижные же — потому что при различиях ладов они переходят на другие высотности.

Среди постоянных звуков одни низкопикнонные, другие — апикнонные²⁸³. Низкопикнонных существует пять: гипата [тетрахорда] нижних, гипата [тетрахорда] средних, меса, парамеса, нэта [тетрахорда] отделенных. Апикнонных — три: прослабаноменос, нэта [тетрахорда] содиненных и нэта [тетрахорда] верхних.

ТАБЛИЦА XXIII

| Λυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος | | Ноты лидийской тональности в диатоническом ладе | |
|---|------------|--|---|
| Нῆτη ὑπερβολαίων ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα. | Ι' < | | Нэта [тетрахорда] верхних — йота и ламбда лежащая со штрихами ²⁸⁶ . |
| ὑπερβολαίων διάτονος μῦ καὶ πῖ καθειλκυσμένον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα. | Μ' < Π' | | Диатон [тетрахорда] верхних — «мю» и не полное ²⁸⁷ «пи» со штрихами. |
| τρίτη ὑπερβολαίων υ κάτω νεῖον καὶ ἡμίαιφα ἀριστερὸν ἄνω νεῖον. | λ τ | | Трита [тетрахорда] верхних — перевернутая вниз «йота» и перевернутая вверх левая [сторона] полуальфы. |
| νήτη διεξευγμένων φῖ πλάγιον καὶ ἦτα ἀμε- λητικὸν καθειλκυσμένον. | Θ ς | | Нэта [тетрахорда] отделенных — лежащее «фи» и неполная «эта», с выпущенной [частью] ²⁸⁸ . |
| διεξευγμένων διάτονος ω τετράγωνον ὑπτιον καὶ ζῆτα. | Ω Ζ | | Диатон [тетрахорда] отделенных — опрокинутая квадратная «омега» и «дзета». |
| τρίτη διεξευγμένων εἰ τετράγωνον καὶ πῖ ἀνεσ- τραμμένον. | Ε Ω | | Трита [тетрахорда] отделенных — квадратный «эпсилон» и перевернутое «пи». |
| παραμέση ζῆτα καὶ πῖ πλά- γιον. | Ζ ς | | Парамеса — «дзета» и лежащее на боку «пи». |
| νήτη συνημμένων ω τετ- ράγωνον ὑπτιον καὶ ζῆτα. | Ω Ζ | | Нэта [тетрахорда] соединенных — опрокинутая квадратная «омега» и «дзета». |
| συνημμένων διάτονος γάμμα καὶ νῦ. | Γ Ν | | Диатон [тетрахорда] соединенных — гамма и «ню». |
| τρίτη συνημμένων θῆτα καὶ λάμβδα ἀνεστραμμένον. | Θ ν | | Трита [тетрахорда] соединенных — «тета» и перевернутая «ламбда». |
| μέση ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον. | Ι < | | Меса — «йота» и лежащая на боку «ламбда». |
| μέσων διάτονος μῦ καὶ πῖ καθειλκυσμένον. | Μ Π | | Диатонический [лиханос тетра хорда] средних — «мю» и неполное «пи». |

²⁸⁶ Как уже указывалось (см. гл. 4, сноску 49), слово ἡ ὀξύτης в рамках нотации обозначало для античных музыкантов знак «острого ударения» (accentus acutus) — ' , добавляемый к «буквенным нотам». Однако для наших современников эту тонкую и короткую черточку удобнее обозначить как «штрих» (нем. Strich).

²⁸⁷ Очевидно, καθειλκυσμένον подразумевало здесь «сорванный», «унесенный» фрагмент буквы «пи».

²⁸⁸ Так описательно пришлось перевести ἀμελητικόν.

| | | | |
|--|--------|---|--|
| παρυπάτη μέσων ρῶ καὶ σίγμα ἀνεστραμμένον. | P O |  | Паргипата [тетрахорда] средних «ро». |
| ὑπάτη μέσων σίγμα καὶ σίγμα. | C C |  | Гипата [тетрахорда] средних — «ро» и перевернутая «сигма». |
| ὑπάτων διάτονος φῖ καὶ δίγαμμα. | Φ F |  | Диатон [тетрахорда] нижних — «фи» и «дигамма». |
| παρυπάτη ὑπάτων βῆτα ἔλλειπὲς καὶ γάμμα ἀνεστραμμένον. | Β L |  | Паргипата [тетрахорда] нижних — незавершенная «бета» и перевернутая «гамма». |
| ὑπάτη ὑπάτων γάμμα ἀπεστραμμένον καὶ γάμμα ὀρθόν. | Γ Г |  | Гипата [тетрахорда] нижних — повернутая «гамма» и правильная «гамма». |
| προσλαμβάνομενος ζῆτα ἔλλειπὲς καὶ ταῦ πλάγιον. | Ζ Г |  | Просламбаноменос — незавершенная «дзета» и лежащее на боку «тау». |

Чтобы лучше осознать логику ее организации, была создана определенная модель, дававшая возможность условно сопоставить ее с тонально-нотной системой современности. Это был вполне оправданный шаг, помогавший новоевропейцам осмыслить содержание древней нотации и ее тональной организации. В результате возникла такая последовательность²⁸⁹: см. таблицу XXIV на с. 364.

Как представляется, в этой модели есть два явных недостатка.

Во-первых, она противоречит историческим свидетельствам источников, и потому представленная в приведенной таблице последовательность тональностей не соответствует информации источников и логике эволюции античного музыкального мышления.

Конечно, при обсуждении этой проблемы нужно учитывать, что речь идет о музыкальной системе, не обладавшей той особенностью, которая именуется «абсолютной высотой»²⁹⁰. Поэтому название тональностей здесь не «привязано» к конкретному звуку с установленной навсегда высотой, как это принято в новоевропейской музыкальной системе. В результате, на любом древнем инструменте и при исполнении каждым отдельным хором и певцом тональная система выстраивалась в зависимости от имеющегося диапазона и «рабочей тесситуры». Следовательно, «просламбаноменос», как самый низкий звук системы и каждой тональности, мог оказываться на любой «удобной» для исполнения высоте, а значит, такая же судьба была уготована и каждой тональности. Однако в каждом из этих высотных вариантов всегда соблюдалась установленная последовательность тональностей, где в нижнем регистре располагались пять «гипотональностей», в верхнем — столько же «гипертональностей», а между ними — пять тональностей, названия которых были лишены приставок «гипо» и «гипер».

Источники свидетельствуют о том, что внутри каждого пятитонального сектора была установлена определенная последовательность. В большинстве

²⁸⁹ См. *Jan.* P. 368–406.

²⁹⁰ На это уже обращалось внимание. См. гл. III, сноску 59.

ТАБЛИЦА XXIV

| | | | |
|---|---|---|-----------------|
| | |  | гиперлидийская |
| | |  | гиперэолийская |
| | |  | гиперфригийская |
| | |  | гиперионийская |
| | |  | гипердорийская |
| |  | лидийская | |
| |  | эолийская | |
| |  | фригийская | |
| |  | ионийская | |
| |  | дорийская | |
|  | гиполидийская | | |
|  | гипоэолийская | | |
|  | гипофригийская | | |
|  | гипоионийская | | |
|  | гиподорийская | | |

памятников музыкознания указывается, что древнейшими тональностями были дорийская, фригийская и лидийская²⁹¹. Эта информация сохранилась и в византийских источниках (*Man. Bryen. Harm. I 1*):

...τῶ γένει τόνοι ἀρχαιότατοι τρεῖς εἰσί: ...по роду существует три самые древ-
 δώριος, φρύγιος, λυδῖος· καλοῦνται δὲ ние тональности: дорийская, фригий-
 οὔτοι παρὰ τὰς ἀφ' ὧν ἤρξαντο ἔθνων ская, лидийская; а называются они по

²⁹¹ См. гл. IV, § 3 «Г», в котором приведены соответствующие свидетельства: *Ptol-
 em. Harm. II 6; Ps.-Plut. De mus. 1134 A, § 8.*

ὄνομασίας. τούτων δὲ ὁ μὲν δώριος πρὸς τὰ βαρύτερα τῆς φωνῆς ἐνεργήματα χρήσιμος, ὁ δὲ λυδῖος πρὸς τὰ ὀξύτερα, ὁ δὲ φρύγιος πρὸς τὰ μέσα:

названиям, от которых пошли народы. Среди них дорийский используется для более низких деяний голоса, лидийский — для более высоких, а фригийский — для срединных.

Если следовать этому положению античного музыкознания и учитывать структуру диатонического ладообразования, самого раннего и являвшегося своеобразным фундаментом музыкального мышления, то взаимоотношения между ступенями лада и древней тональной системой должны выражаться такой последовательностью:

| | | |
|------------|----------|-----------|
| | | гипата |
| | 1т. | |
| лидийская | | лиханос |
| | 1т. | |
| фригийская | | паргипата |
| | $1/2$ т. | |
| дорийская | | гипата |

Дальнейшая эволюция, как известно, привела к тому, что в современной теории музыки называется «хроматизацией», благодаря чему тоновые расстояния между паргипатой, лиханосом и верхней гипатой «раскололись» и стали полутоновыми²⁹². Среди многих доказательств этого есть и уже упоминавшаяся «тональная система Аристоксена»²⁹³, в которой, по свидетельству источников, «последующие [тональности], от самой высокой до самой низкой [отличаются] полутоном» (οἱ δὲ ἐξῆς οἱ ἀπὸ τοῦ ὀξυτάτου μέχρι τοῦ βαρυτάτου ἡμιτόνῳ. — *Cleon. Isag.* 12).

Следовательно, дальнейшее развитие было связано с появлением тональностей на высотном уровне звуков, дифференцировавших указанные тоновые расстояния на полутоновые. Именно они должны были стать исходными звуками «новых» для традиционной диатонической системы тональностей. Поэтому им присваивались наименования, которые прежде отсутствовали в тональной ономастике. Согласно свидетельствам поздних источников это были «ионийская» и «эолийская» тональности. В результате тональная последовательность должна была принять такой вид:

| | | |
|------------|----------|-----------|
| | | гипата |
| | $1/2$ т. | |
| эолийская | | |
| | $1/2$ т. | |
| лидийская | | лиханос |
| | $1/2$ т. | |
| ионийская | | |
| | $1/2$ т. | |
| фригийская | | паргипата |

²⁹² Как известно, нечто подобное, при активной хроматизации мажора и минора, происходило в новоевропейской музыке.

²⁹³ См. гл. III, § 3.



| | | |
|-----------|----------|--------|
| | $1/2$ Т. | |
| дорийская | | гипата |

Как представляется, данная последовательность больше соответствует историческим свидетельствам источников, чем та, которая принята ныне в музыкальном антиковедении.

Вторая проблема, также имеющая непосредственное отношение к тонально-нотационному вопросу, — размеры полутонового интервала, отделяющего две смежные тональности. Как следует из приведенной выше таблицы, в настоящее время он определяется как хроматический полутоном: а – а \flat – с – d и т. д. Выражаясь языком античных теоретиков, — это большой полутоном, «аптома» ($531\ 442 : 524\ 288 = 114$ центов), превышающий малый полутоном, «лимму» ($256 : 243 = 90$ центов), на величину «коммы» (24 цента)²⁹⁴. В связи с этим следует еще раз напомнить о хорошо известных акустических особенностях этих интервалов: «аптома» (то есть хроматический полутоном), включающий в себя «комму» — «интервал отталкивания», тогда как «лимма» (диатонический полутоном) создает акустические условия для «притяжения»²⁹⁵ (а – b – с – d). Поэтому, если бы полутоны древней диатоники действительно были апотомами, то ни о каком тяготении II ступени тетраордного лада в I не могло быть и речи, а это нарушало бы всю ладовую организацию. Поэтому единственная возможная модель при сопоставлении древней тональной системы с новоевропейской должна быть основана на диатонических полутонах, а выше представленная таблица — соответственно перестроена:

ТАБЛИЦА XXV

| | |
|---|-----------------|
|  | гиперэолийская |
|  | гиперлидийская |
|  | гиперионийская |
|  | гиперфригийская |
|  | гипердорийская |

| | |
|---|-----------|
|  | эолийская |
|  | лидийская |

²⁹⁴ Об этих интервалах см. гл. IV, § 4 и сноску 292 (и связанный с ней текст), а также § 5 той же главы.

²⁹⁵ См.: *Оголевец А. С.* Основы гармонического языка. М.; Л., 1941. С. 51.

| | |
|---|------------|
|  | ионийская |
|  | фригийская |
|  | дорийская |

| | |
|---|----------------|
|  | гипоэолийская |
|  | гиполидийская |
|  | гипоионийская |
|  | гипофригийская |
|  | гиподорийская |

Завершить данную главу монографии необходимо повторением уже выше высказанной мысли: изучение нотации — особая область музыкального антиковедения, и ее исследование должно осуществляться автономно. Именно в результате такой специальной и целенаправленной работы можно будет установить, насколько верны высказанные здесь идеи, касающиеся тональных последовательностей и интервальных расстояний между ними.

ГЛАВА VI

МУЗЫКОЗНАНИЕ ЧЕРЕЗ ИНФОРМАТОРОВ

Среди источников по античной музыке сохранилась достаточно большая группа отрывков из утраченных сочинений древних ученых, посвященных вопросам музыкознания. Причем нужно учитывать, что такие фрагменты дошли до нас не в авторских писаниях, а как свободные рассказы или повествования с подлинными отдельными цитатами. Это обстоятельство нужно постоянно иметь в виду и принимать во внимание все возможные «курьезы», способные сопровождать такую информацию.

Ведь если речь идет о передаче «своими словами» воззрений других ученых, живших нередко даже несколько столетий спустя (а иногда и значительно больше), то возможны любые недоразумения, начиная от неточной передачи и кончая полным искажением идеи. Это зависит от многих обстоятельств, среди которых не последнее место занимает степень достоверности и точности источника, из которого извлечены сведения. Важен также уровень компетентности автора источника и «информатора», а иногда и их отношение к сообщаемому материалу. Более того, даже если в каком-либо позднем сочинении дается утраченный текст как дословная цитата, то и в этом случае нельзя забывать о «турбулентности» рукописной жизни письменных памятников. Вместе с тем, несмотря на все возможные негативные явления, их нельзя исключить из комплекса источников по музыкальному антиковедению. Но при работе с ними нужно постоянно иметь в виду указанные обстоятельства и соответствующим образом координировать выводы.

§ 1

Историческое прошлое «по образу и подобию» современности

Среди античных источников весьма трудно найти предпринятый исторический обзор науки о музыке. В лучшем случае все ограничивается краткими набросками, призванными осветить какой-то один этап, касающийся смены отдельных художественных направлений музыкальной практики. В качестве же единственного образца, рассматривающего эволюцию музыкознания, можно указать на небольшой вступительный раздел комментариев Порфирия к «Гармонике» Птолемея. Интерес к нему обусловлен целым рядом обстоятельств.

Во-первых, все говорит о том, что в нем излагаются не собственные представления автора, а сформировавшиеся в его время воззрения на историю древнеэллинской науки о музыке.

Во-вторых, содержащаяся в данном тексте Порфирия информация весьма показательна как по своим сообщениям, так и по методу исторической классификации.

В-третьих, его тематика непосредственно связана, в основном, либо с теми историческими фигурами, о которых не сохранилось никаких данных, либо сообщения о них дошли до нас через ряд информаторов, живших значительно позже.

Согласно сложившейся концепции, представленной в этом небольшом фрагменте, историческая «панорама» эволюции музыкознания делится на два этапа — доаристоксеновский и постаристоксеновский (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 3*):

Πολλῶν αἰρέσεων οὐσῶν ἐν μουσικῇ περὶ τοῦ ἤρμωσμένου, ᾧ Εὐδόξειε, δύο πρωτεύειν ἂν τις ὑπολάβοι, τὴν τε Πυθαγόρειον καὶ Ἀριστοξένειον, ᾧν καὶ τὰ δόγματα εἰς ἔτι καὶ νῦν σφζόμενα φαίνεται. ὅτι μὲν γὰρ ἐγένοντο πλείους αἱ μὲν πρὸ τοῦ Ἀριστοξένου, οἷα ἡ Ἐπιγόνειος καὶ Δαμώνιος καὶ Ἐρατόκλειός Ἀγηνόριός τε καὶ τινες ἄλλαι, ᾧν καὶ αὐτὸς μνημονεύει, αἱ δὲ μετ' αὐτόν, ὡς ἄλλοι ἀνέγραψαν, οἷα ἡ Ἀρχιστράτειος καὶ Ἀγώνιος καὶ ἡ Φιλίσκιος καὶ ἡ Ἑρμίπιος καὶ εἴ τινες ἄλλαι, ἔχοιμεν ἂν λέγειν.

ὅτι δὲ τὸ πρωτεῖον ἐν ταῖς εἰρημέναις δύο εὐρίσκεται, δηλοῖ μὲν καὶ ἡ τῶν δοκούντων αὐτοῖς μάθησις, οὐχ ἥκιστα δὲ καὶ τὸ τὰς μὲν ἀχρι ὀνόματος μένειν διὰ τὸ ἐπιπόλαιον ἀφανισθείσας, τὰς δὲ καὶ ἐν

Среди многих существующих школ в музыке, [изучающих проблемы] того, что гармонизуется¹, по Евдоксу², могут быть отмечены [как] две первейшие, пифагорейская и аристоксеновская, установки которых, кажется, сохраняются еще и ныне. А следовало бы рассказать, что многие работали до Аристоксена, как [создавшие] эпигоновское, дамоновское, эратоклесовское и агеноровское [направления³] и некоторые другие, которые он сам⁴ упоминает. Остальные же, описанные другими [авторами, появились] после него, как архистратово и агониево [учение], а также филисковое, гермиппово и некоторые другие.

А то, что первенство обнаруживается [в научном наследии] двух упомянутых [направлений], показывает знание принадлежащих им [достижений]. И не менее [важно], что одни

¹ Этим субстантивированным причастием (τὸ ἤρμωσμένον — «то, что гармонизовано») определялось исключительно музыкальное звучание: «Хотя в природе существует много звучаний, но когда оно гармонизовано и мелодизировано, то [тогда] — оно некое единственное среди всех» (ἐπειδὴ πλείους εἰσὶ φύσεις μέλους, μία δ' ἐστὶ τις ἐκ πασῶν αὐτοῦ ἢ τοῦ ἤρμωσμένου καὶ μελωδομένου. — *Aristox. Elem. harm. P. 8*). Кроме того, это причастие часто использовалось при описании координации различных смысловых единиц музыкального языка. См., например: *Ptolem. Harm. II 9* (этот фрагмент приведен в гл. IV § 3 «Г»), а также: *Ibid. Harm. III 4, 6, 7, 9*.

² Имеется в виду знаменитый ученый рубежа V–IV веков до н. э. Эвдокс Книдский, которого Диоген Лаэртский называет «астрологом, геометром, врачом, законодателем» (ἀστρολόγος, γεωμέτρης, ἰατρός, νομοθέτης. — *Diog. Laert. VIII 86*). Как бы ни относиться к приводящемуся сообщению Порфирия об Евдоксе, нужно констатировать, что до нас не дошли никакие сведения об его участии в исследовании проблем музыки. Что же касается написания Εὐδόξειος, то, скорее всего, это вариант наиболее распространенной формы Εὐδοξος.

³ Возможно, ἡ σχολή. Очевидно, все эти прилагательные указывают на упомянутые в начале цитаты τὰ δόγματα («учения», «установки», «направления»).

⁴ То есть Аристоксен.

ἀμουσία πολλῇ τῶν μεταγενεστέρων εἰ καὶ μὴ ἐν ἐπιστήμῃς ἀλλ' ἀναγεγραμμένας διασφύζεσθαι.

утрачены из-за [их] примитивности, и сохранились только имена их [создателей], а другие уцелели записанными с большим невежеством тех, кто родился позже и [живет] вне знаний⁵.

Согласно содержащейся здесь информации, в группу доаристоксеновских ученых входят Эпигон Амбракиец, Дамон Афинский, Эратоклес⁶ и Агенор Митиленский.

Если оставить в стороне побочные сообщения о первом из них, информирующие о том, что «Эпигон был по рождению амбракиец⁷, но получил гражданство [как] сикионец» (ἦν δ' ὁ Ἐπίγονος φύσει μὲν Ἀμβρακιώτης, δημοσίητος δὲ Σικυώνιος. — *Athen.* IV, 183d, § 81)⁸, то он предстает перед потомками как кифарист, который «играл рукой без плектра» (κατὰ χεῖρα δίχῃ πλήκτρα ἔψαλλεν. — *Ibid.*), или «был первым игравшим без плектра»⁹ (πρῶτος ἐπικρούσας ἄνευ πλήκτρον. — *Polluc.* IV 59). Более того, считается, что Эпигон ввел в музыкальную практику так называемый «энавлос кифарисис» (ἔναυλος κιθάρισις. — *Athen.* XIV, 637f, § 42), то есть жанр солирующей кифары с аккомпанементом авлоса¹⁰. Других материалов история не сохранила.

Весь комплекс этих данных говорит о том, что сам Эпигон и его непосредственные ученики были музыкантами-практиками. Однако Аристоксен представляет последователей Эпигона в совершенно ином свете (*Aristox.* *Elem. harm.* P. 7):

Ἀναγκαῖον δὲ τὸν βουλόμενον μὴ πάσχειν ὅπερ Λάσος τε καὶ τῶν Ἐπιγονείων τινὲς ἔπαθον, πλάτος αὐτὸν οἰηθέντες ἔχειν, εἰπεῖν περὶ αὐτοῦ μικρὸν ἀκριβέστερον.

Тому же, кто не хочет впасть [в ошибку], как впали [в нее] Лас и некоторые из последователей Эпигона, считавшие, что [звук] имеет ширину, необходимо рассказать о нем [то есть о звуке] более точно.

Не касаясь сейчас личности и деятельности упомянутого здесь Ласа (поскольку это требует отдельного обсуждения¹¹), нетрудно понять, что последователи Эпигона критикуются Аристоксеном за их музыкально-теоретические воззрения. Ведь проблема «широты» или «узости» звуковой зоны, принадлежащей каждому музыкальному звуку, — выявляет особенности

⁵ Последнее предложение фрагмента свидетельствует о том, что даже во времена Порфирия понимали, с какой осторожностью нужно доверять информации, прошедшей через «несколько рук».

⁶ В сообщениях об Эратоклесе нет сведений ни о городе, в котором он родился, ни о месте его дальнейшей деятельности.

⁷ О городе Амбракия (Ἀμβρακία) см. гл. III, сноску 74.

⁸ То же самое повторяется и в другом источнике: «Эпигон был родом амбракиец, а почетом [пользовался как] сикионец» (ὁ δ' Ἐπίγονος ἦν γένει μὲν Ἀμβρακιώτης τιμῇ δὲ Σικυώνιος. — *Polluc.* IV 59).

⁹ Как известно, «плектр» (τὸ πλήκτρον, от πλήσσειν — «ударять») — пластинка, посредством которой приводились в движение струны и извлекался звук на многих струнных инструментах.

¹⁰ Правда, высказывалось, как представляется, весьма сомнительное мнение, что «энавлос кифарисис» обозначал игру на кифаре флажолетами как некое подражание звучанию авлоса (см. *Düring I. On Eurpolis*, fr. 110 // *Eranos* 43, 1945. P. 196). Однако и такое предположение должно быть проверено.

¹¹ О нем см. далее § 3 данной главы.

трактовки звукового пространства, использовавшегося в искусстве. Для Аристоксена, постоянно фиксировавшего разницу между музыкальным и немзыкальным звуками, отличием первого от второго всегда была конкретная точка звукового пространства, когда, по его словам, «мы весьма стремимся к остановке звука» (τὸ ἰστάναι τὴν φωνήν ὡς μάλιστα διόκομεν. — Ibid. P. 14). В таких случаях под «остановкой» всегда подразумевался совершенно определенный и предельно ограниченный по размерам «участок» звукового поля, рубеж которого не позволял конкретному музыкальному звуку «задевать» область соседнего. В подобном теоретическом подходе проявлялось понимание интонационной точности. А это качество, по мнению Аристоксена, всегда было важнейшим отличием музыкального звука от немзыкального. Поэтому он никак не мог согласиться с идеей «широты» звука, если речь шла о его музыкальной разновидности.

Можно ли из сопоставления этих двух, противоречащих друг другу информационных, сделать вывод о том, что непосредственные ученики Эпигона, будучи музицирующими инструменталистами, впоследствии преобразовались в некую группу теоретиков, занимавшихся исследованием акустических аспектов музыки? Для такого заключения нет никаких оснований, поскольку кроме приведенных материалов из сочинений Порфирия и Аристоксена отсутствуют какие-либо другие источники, способные внести ясность в этот вопрос.

Это весьма важная тема, поскольку давно общеизвестна отдаленность античного музыкознания от художественной практики, начавшей постепенно уменьшаться только в последние века существования Римской империи¹². Для доказательства этого достаточно указать только на одно общеизвестное обстоятельство. В распоряжении науки нет никаких свидетельств, на основании которых можно было бы утверждать, что кто-то из авторов дошедших до нас музыкально-теоретических трактатов был не только профессиональным исполнителем, но даже как любитель умел играть на каком-либо инструменте или петь. Не случайно при определении рода деятельности таких ученых как ὁ μουσικός или musicus подразумевалось не «музыкант», а «сведущий в музыкознании». Кто из исследователей не осознал этого (а их, к сожалению, весьма много), тот не понимает особенностей одного из важнейших аспектов античной музыкальной культуры¹³.

Таков только один аргумент, подтверждающий существование обширной «пропасти» между наукой о музыке и музыкальной практикой. А сопоставление содержания античного музыкознания с явлениями художественной жизни приносит бесчисленное множество других аналогичных доказательств. Поэтому совмещение таких обособленных сфер в деятельности одного человека, особенно в доаристоксеновский период, вызывает вполне обоснованное недоверие. Что же касается потенциально возможных преобразований интересов последователей Эпигона, якобы изменивших направленность своей деятельности, то для такого вывода отсутствуют какие-либо доказательства.

Однако рассмотренные свидетельства, касающиеся Эпигона Амбрийского, не единственные подобного рода.

¹² См. гл. IV, § 6.

¹³ Подробнее об этом см. § 4 «е» данной главы.

Не менее показательно сопоставление сведений, связанных с деятельностью еще одного из персонажей, упомянутого в перечне Порфирия в качестве основоположника «дамоновского» направления. Запечатленный в истории облик Дамона Афинского (Δάμων ὁ Ἀθηναῖος), современника Платона, — это образ педагога, который, не будучи музыкантом, предложил и якобы реализовал особую систему воспитания, в которой решающую роль играла музыка¹⁴. Поэтому и в данном случае нет никаких свидетельств, способных подтвердить, что Дамон и его последователи хоть как-то были связаны с исследованием теории музыки. Иначе говоря, как и в материалах, освещающих деятельность Эпигона Амбракийского, здесь также присутствует несоответствие между информацией фрагмента Порфирия и показаниями других источников.

Что же касается третьего упомянутого Порфирием «доаристоксеновца» — Эратоклеса (Ἐρατοκλῆς), то о нем вообще отсутствуют какие-либо сведения. В распоряжении музыкального антиковедения есть лишь слова Аристоксена, критикующего последователей Эратоклеса. Так, обсуждая проблему «составных» и «несоставных» интервалов¹⁵, Аристоксен утверждает, что до него никто не анализировал этот музыкально-теоретический феномен (*Aristox. Elem. harm.* P. 9–10; в переводе, как и в греческом подлиннике, цитируемый фрагмент представлен одним предложением):

οἱ δὲ περὶ Ἐρατοκλέα τοσοῦτον εἰρήκασιν μόνον ὅτι ἀπὸ τοῦ διὰ τεσσάρων ἐφ' ἑκάτερα δίχῃ σχίζεται τὸ μέλος, οὐδὲν οὔτ' εἰ ἀπὸ παντὸς τοῦτο γίνεται διορίσαντες οὔτε διὰ τίνα αἰτίαν εἰπόντες οὔθ' ὑπὲρ τῶν ἄλλων διαστημάτων ἐπισκεψάμενοι τίνα πρὸς ἄλληλα συντίθενται τρόπων, καὶ πότερον παντὸς διαστήματος πρὸς πᾶν ὠρισμένος τις ἐστὶ λόγος τῆς συνθέσεως καὶ πῶς μὲν ἐξ αὐτῶν πῶς δ' οὐ γίνεται συστήματα ἢ <εἰ>¹⁶ τοῦτο ἀόριστόν ἐστιν.

Последователи Эратоклеса столь мало сказали [по этому поводу и] только о том, что мелос расщепляется двояко по обе стороны от кварты, не определяя, происходит ли это от каждой [кварты], не указывая, по какой причине, не рассматривая, каким образом, сочетаются друг с другом иные интервалы, а также существует ли какой-то принцип соединения, определяющий отношение каждого интервала ко всему [окружению] и как из них получаются или не получаются системы, или является ли это неопределимым.

Столь же туманно Аристоксен рассказывает о воззрениях Эратоклеса на музыкальные системы (*Ibid.* P. 10–11):

Ἐρατοκλῆς δ' ἐλεχείρησεν ἀναποδείκτως ἐξαριθμεῖν ἐπὶ τι μέρος ὅτι δ' οὐδὲν εἴρηκεν ἀλλὰ πάντα ψευδῆ καὶ τῶν φαινομένων τῆ αἰσθήσει διημάρτηκε...

Эратоклес бездоказательно частично пытался перечислять что-то. Но он не сказал ничего, кроме абсолютной лжи, и заблуждался о явлениях, [связанных] с оцущением...

¹⁴ Об этом см.: Герцман Е. Один опыт античного музыкального воспитания // Диалог культур в условиях глобализации. XII Международные лихачевские чтения 17–18 мая 2012 года. Том 1: Доклады. Российская Академия наук, Российская Академия образования. Конгресс Петербургской интеллигенции, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 2012. С. 485–487.

¹⁵ О них см. гл. IV, § 2 «а», «б», § 3 «г».

¹⁶ Это добавление впервые появилось в издании Г. Мэкрэна (*The Harmonics of Aristoxenus.* P. 28; полные выходные данные этого издания см. в гл. IV, сноске 34) и было впоследствии принято Розеттой да Риос (*Aristox. Elem. harm.* P. 10).

Ἐνὸς δὲ συστήματος Ἐρατοκλῆς ἐπεχείρησε καθ' ἓν γένος ἐξαριθμῆσαι τὰ σχήματα τοῦ διὰ πασῶν ἀναποδείκτως τῇ περιφορᾷ τῶν διαστημάτων δεικνύς, οὐ καταμαθὼν ὅτι μὴ προσapoδειχθέντων τῶν τε τοῦ διὰ πέντε σχημάτων καὶ τῶν τοῦ διὰ τεσσάρων πρὸς δὲ τούτοις καὶ τῆς συνθέσεως αὐτῶν τίς ποτ' ἐστὶ καθ' ἣν ἐμμελῶς συντίθενται πολλαπλάσια τῶν ἐπτά συμβαίνειν γίνεσθαι δείκνυται.

Единственное, что можно вынести из содержания этого фрагмента, сводится к следующему: последователи Эратоклеса не учитывали реакции слуха и описывали виды октавы (τὰ σχήματα τοῦ διὰ πασῶν)¹⁷, состоящие из кварт и квинт, не по той методике, которую Аристоксен считал правильной. Возможно, в будущем, при более глубоком изучении процитированного текста, его содержание станет яснее.

Но сейчас обсуждаемое свидетельство нужно осмыслить в ракурсе той же проблемы, которая рассматривалась выше при выявлении несоответствий показаний источников об Эпигоне и Дамоне. К сожалению, в данном случае приходится констатировать: относительно Эратоклеса и его последователей данный вопрос вообще не может быть решен, поскольку отсутствуют какие-либо сообщения, касающиеся его личности и деятельности. Поэтому нет оснований делать вывод о том, насколько изменилась направленность работы последователей Эратоклеса по сравнению с тем, чем занимался он сам.

То же самое приходится констатировать и в отношении последнего персонажа, упомянутого Порфирием, — Агенора Митиленского, имя которого появляется еще только у Аристоксена, да и то в паре с Пифагором Закинфским. О них он пишет следующее (*Aristox. Elem. harm. P. 46*):

Περὶ μὲν γὰρ ἐμμελοῦς ἢ ἐκμελοῦς ἀπλῶς οὐδένα λόγον πεποίηται οἱ πρὸ ἡμῶν, τῶν δὲ συστημάτων τὰς διαφορὰς οἱ μὲν ὅλως οὐκ ἐπεχείρουν ἐξαριθμεῖν — ἀλλὰ περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἐπτά ὀκταχόρδων ἃ ἐκάλουν ἁρμονίας τὴν ἐπίσκεψιν ἐποιοῦντο, — οἱ δ' ἐπιχειρήσαντες οὐδένα τρόπον ἐξηριθμοῦντο, καθάπερ οἱ περὶ Πυθαγόραν τὸν Ζακύνθιον καὶ Ἀγῆνορα τὸν Μυτιληναῖον.

Эратоклес пытался для одной системы в одном ладе перечислить формы октавы, бездоказательно демонстрируя [это] переменной интервалов, не замечая того, что предварительно не показаны формы квинты и кварты, а также их соединение, благодаря чему они упорядочиваются музыкально, демонстрируя, что [видов октавы] оказывается значительно больше, чем семь.

А о согласованности или несогласованности [систем] наши предшественники просто не вели речи. Различий же систем они вообще [даже] не стремились перечислять, а создали обзор лишь этих семи октахордов¹⁸, которые они называли гармониями. А те, кто пытались [это сделать], — как последователи Пифагора Закинфского и Агенора Митиленского — никоим образом [даже] не перечислили [их].

В ситуации, окружающей эту информацию, есть некая загадка. Кроме того, что об Агеноре Митиленском все остальные античные источники хранят полное молчание, не лучше обстоит дело как с последователями Пифагора Закинфского¹⁹, так и со сведениями о нем самом. Согласно сохранившемуся единственному свидетельству Афинейя, заимствованному им из

¹⁷ Во многих источниках этот теоретический феномен представлен как τὰ εἶδη τοῦ διὰ πασῶν.

¹⁸ Очевидно, речь вновь идет о так называемых «видах октавы» (τὰ εἶδη διὰ πασῶν), отличающихся между собой различным положением «отделительного тона» (τόνος διάζευξις).

¹⁹ Об острове Закинфе (Ζάκυνθος) см. гл. III, сноску 76.

более раннего письменного памятника²⁰, этот Пифагор не имел никакого отношения к науке о музыке.

В дошедшем до нас сообщении он представлен как изобретатель особого музыкального инструмента — «треножника» (ὁ τρίπους), названного так якобы благодаря его сходству со священным треножником из святилища Аполлона, в котором находился Дельфийский Оракул²¹. Там, на аналогичном по внешнему виду треножнике, восседала пророчествующая жрица Пифия. Кроме того, вполне возможно, что это название инструмент получил из-за трех своих «опорных точек» (*Athen.* XIV 637b, § 41):

Καὶ περὶ τοῦ τρίποδος δὲ καλουμένου (ὄργανον δὲ καὶ τοῦτο μουσικόν) ὁ προειρημένος Ἀρτέμων γράφει οὕτως: Ὅθεν πολλὰ τῶν ὀργάνων οὐδ' εἰ γέγονέ ποτε γινώσκεται· καθάπερ ὁ Πυθαγόρου τοῦ Ζακυνθίου τρίπους, ὀλιγοχρόνιον γὰρ τὴν ἀκμὴν σχῶν ἢ διὰ τὸ δοκεῖν ἐργώδης εἶναι κατὰ τὴν χειροθεσίαν ἢ δι' ἣν δὴ ποτ' οὐδ' αἰτίαν συντόμως καταλυθεὶς διαλέληθε τοὺς πολλούς.

Ранее упомянутый Артемон²² пишет о так называемом «треножнике» (это музыкальный инструмент) так:

«Вообще же не известно существовали ли многие из инструментов, [например такие], как треножник Пифагора Закинфского. Период [его]²³ расцвета был [весьма] кратковременный, либо из-за того, что он оказался трудным для положения рук, либо по некой [другой] причине, [но] он был упразднен, быстро завершив [свое существование]».

Как следует из дальнейшего текста, инструмент был устроен так, что «на трех [его] позициях²⁴ были размещены [струны] трех тональностей — дорийской, фригийской и лидийской» (διένειμεν δὲ τὰς τρεῖς χώρας ταῖς τρισὶν ἁρμονίαις τῆ τε δωριστὶ καὶ φρυγιστὶ καὶ λυδιστὶ. — *Ibid.*).

Таким образом, в распоряжении музыкознания есть только свидетельство о Пифагоре Закинфском как об изобретателе инструмента и нет никаких сведений, подтверждающих его занятия теорией музыки. Учитывая же неоднократно упоминавшиеся особенности взаимоотношений теории музыки и художественной практики в тот исторический период, к которому относится жизнь этого мастера, весьма странным представляется сообщение Аристоксена о последователях Пифагора Закинфского, занимавшихся теорией музыки. Возможны только две причины такого расхождения: либо Аристоксен в данном случае пользовался недостоверной информацией, либо вновь приходится предположить, что с течением времени первоначальные приверженцы изобретателя инструмента впоследствии изменили свою профессиональную ориентацию. Но такому предположению противоречит все, что известно о взаимоотношениях науки о музыке и музыкальной практики на протяжении многих столетий Античности.

Ничего нового не дает информация Порфирия, касающаяся остальных «направлений» музыкознания, носящих такие имена, как «архистратово»

²⁰ См. далее приводящийся документ.

²¹ Пророчество, провозглашавшееся жрецом или жрицей от имени божества в Дельфийском храме Аполлона в Дельфах.

²² Принято считать, что в данном случае упоминается историк и грамматик, возможно, III века до н. э., Артемон Кассандрийский. См.: *Barker.* Vol. I. P. 301.

²³ То есть инструмента.

²⁴ Буквально: «местах».

(Ἀρχιστράτειος), «агониево» (Ἀγώνιος), «филисково» (Φιλίσκιος) и «гермиппово» (Ερμίππιος). Сохранившиеся сведения о Гермиппе говорят о нем только как об авлете II века, одном из участников празднования в Риме триумфа военачальника и политического деятеля Луция Аниция Галла (Lucius Anicius Gallus) по случаю его победы над иллирийским царем Гентием (Gentium)²⁵ в 168 году до н. э. (*Athen.* XIV 615 B, § 2). Что же касается Филиска, то возникает подозрение, не имел ли в виду Порфирий Филлиса Делосского (Φίλλις ὁ Δήλιος) — писателя неизвестного времени? По сообщению Афиней, он был автором нескольких, впоследствии утраченных сочинений: «Об авлетах» (Περὶ ἀυλητῶν. — *Ibid* XIV 634 D, § 35) и «О музыке» (Περὶ μουσικῆς. — *Ibid.* XIV 636 D, § 38). Поэтому при всем желании понять его вклад в науку о музыке (если даже такой был) — невозможно. То же самое относится и к потенциально вероятному наследию некоего Агония, поскольку его имя, как теоретика музыки, встречается только у Порфирия.

Следовательно, весь комплекс рассмотренных материалов, связанных с «доаристоксеновским каталогом» Порфирия, позволяет сделать единственное предположение. При нынешнем уровне изучения данной проблемы наиболее убедительным представляется, что позднеантичное музыкознание времен Порфирия (III век), формируя воззрения на историю науки о музыке раннего исторического периода, связывает ее с деятельностью исключительно музыкантов-практиков. Существовали ли тогда для этого основания?

Как свидетельствует общая картина взаимоотношений теории и практики музыки, отчуждение, существовавшее между ними на протяжении многих столетий, постепенно стало уменьшаться и в конечном счете привело к серьезным изменениям в этой области²⁶. Эпоха Порфирия была именно тем периодом, когда границы теории и практики еще не аннулировались, но во многих случаях постепенно размывались. Речь идет не о полном их совмещении, поскольку этого не было никогда и можно с уверенностью утверждать — никогда не будет. В данном случае подразумевается лишь ситуация, возникающая для постороннего взгляда, глубоко непричастного ни к теории, ни к практике музыки. Например, при таком поверхностном видении происходивших процессов нельзя было не заметить как в теоретических трактатах, так и в искусстве музыкантов-практиков активно начала использоваться нотная система. Не исключено, что благодаря такому сближению в обиход музыкантов попала частично и теоретическая терминология, прежде являвшаяся лишь «вотчиной» гармоников. Это и другие подобные обстоятельства могли дать определенный импульс для того, чтобы далекое прошлое выстраивалось подобно современному. Конечно, такая ассоциация формировалась не умышленно, поскольку аналогичные взгляды возникали не только в античные времена, но и в новоевропейские.

Очевидно, то же самое случилось и в эпоху Порфирия. Отсутствие в его сочинении даже упоминания о нотации не противоречит предлагаемой трактовке. Все содержание его опуса показывает, что он фактически не принадлежал к группе гармоников, а был лишь комментатором не только музыкально-теоретических идей Птолемея, но и других, рассматривая их деятельность с общеинтеллектуальных позиций своего времени. Ведь об-

²⁵ Шурциум — горная область на восточном побережье Адриатического моря.

²⁶ Это было показано на примере анализа ряда источников: см. гл. IV, § 5 и 6; гл. V, § 6.

щетеоретические знания, о которых идет речь, были обычными в системе квадривиума. В его трактате невозможно найти серьезного анализа важнейших и глубоких теоретических проблем. Как правило, это лишь передача сохранившихся сведений из арсенала более ранних ученых и представление всего комплекса доступных ему материалов на «комментаторском» уровне. Таким образом, в результате этих обстоятельств его комментарии к «Гармонике» Птолемея, где сосредоточено внимание только на традиционных аспектах музыкознания, никак не отражающих современность, не могли быть связаны с новыми тенденциями в науке о музыке. Поэтому в данном опусе не следует искать того, чего в нем не может быть, а в том числе — и упоминаний о нотации. В этом заключается отражение одной стороны эпохи Порфирия, приверженной к старым тенденциям. Но, как известно, музыкознание любого исторического периода неоднородно и в нем присутствуют также новые направления.

Порфирий, как и все, прекрасно знал о вкладе в науку о музыке Пифагора, что убедительно подтверждает текст его комментариев к «Гармонике» Птолемея, где он неоднократно упоминает его имя (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 23, 25, 30, 125*) и много раз — о достижениях пифагорейцев в этой области. Вместе с тем, как Пифагор, так и пифагорейцы не приведены Порфирием в его обзоре (см. выше) как доаристоксеновского, так и постаристоксеновского периодов.

Не означает ли это, что в рамках науки о музыке со временем все более заметно осуществлялась постепенная специализация, когда музыкальная акустика, в сфере которой прославились пифагорейцы, стала поэтапно, но систематически, отделяться от той сферы теории музыки, которая именовалась «гармоникой» (ἡ ἀρμονική). Ведь даже в трактате Аристоксена «Гармонические элементы» следует отметить не только отсутствие какого-либо упоминания Пифагора и его последователей, но демонстративное избегание столь излюбленных пифагорейцами обсуждений пропорциональных выражений интервалов и других подобных тем. По этому же пути пошел гармоник, которого сейчас именуют Клеонидом²⁷ и нередко рассматривают как подлинного последователя Аристоксена. В его сочинении также нельзя обнаружить имени Пифагора и всего, что связано с музыковедческой деятельностью пифагорейцев. Кроме того, сохранившиеся данные об утраченном наследии Аристоксена свидетельствуют о его критическом подходе к ряду пифагорейских установок, касающихся музыки²⁸. Можно предполагать, что подобное отношение было вызвано не только этим, но и убеждением, что у музыкальной акустики и собственно теории музыки зачастую различные задачи. Есть основание считать, что такова была точка зрения не только Аристоксена и Клеонида. Ведь не случайно со временем появилось разделение на «каноников» и «гармоников», которых Порфирий представляет так (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 23*):

Κανονικὸς δ' ἐστὶ καθόλου ὁ ἀρμονικὸς
ὁ περὶ τοῦ ἡρμωσμένου ποιούμενος τοὺς
λόγους ... κανονικοὶ δ' οἱ Πυθαγορικοὶ
ἀρμονικοί.

Вообще-то каноник — это гармоник, создающий пропорции того, что гармонизовано, ... каноники — это пифагорейские гармоники.

²⁷ См. гл. V, § 1.

²⁸ На этом уже фокусировалось внимание. См. гл. III, § 3.

Такую тенденцию нужно квалифицировать как еще один шаг в сторону отделения музыкальной акустики от собственно теории музыки. Хотя, конечно, подобная тенденция проявляется не всегда, и «Гармоника» Птолемея является тому свидетельством.

Однако решающим аргументом в пользу такого понимания процессов, происходивших в рамках музыкознания, являются позднеантичные трактаты по музыке. Если их сопоставить с аналогичными работами Никомаха, Теона Смирнского и Птолемея, в которых постоянно приводятся и обсуждаются важнейшие пифагорейские положения по акустике, то у позднеантичных гармоников можно наблюдать совершенно иную картину.

Например, в первой книге опуса Аристиды Квинтилиана, посвященного непосредственно теории музыки, полностью отсутствует не только упоминание о Пифагоре и пифагорейцах, но и описание тех интервально-математических и акустических категорий, которыми они всегда занимались. Только в двух последующих книгах Аристиды Квинтилиана, освещающих проявление музыки в отдельных сферах жизни античного общества, лишь дважды упоминается имя Пифагора, причем в тех ракурсах, которые имеют весьма отдаленное отношение к науке о музыке. Так, Аристид Квинтилиан после обсуждения мифа о соревновании Аполлона с авлетом Марсием и причин, якобы способствовавших трагической развязке сюжета, пишет: «Пифагор советовал тем, кому доступна [игра] на авлосе, чувствующим слух, очищать [его] как оскверненного дыханием» (Πυθαγόραν συμβολεῦσαι τοῖς ὀμιληταῖς αὐλοῦ μὲν αἰσθημένοις ἀκοήν ὡς πνεύματι μιανθεῖσαν ἀποκλύεσθαι. — *Arist. Quint. De mus.* III 2). Здесь подразумевается явно фантастическая процедура — «очищение слуха» от дыхания. В третьей книге своего сочинения тот же автор сообщает: «Говорят, что Пифагор, уходя отсюда²⁹, советовал друзьям заниматься монохордом» (Πυθαγόραν φασὶ τὴν ἐντεῦθεν ἀπαλλαγὴν ποιοῦμενον μονοχορδίξειν τοῖς ἑταίροις παραινεῖσαι. — *Ibid.* III 2). Такие незначительные по своему содержанию ремарки, нередко с весьма странным содержанием, свидетельствуют только о том, что в сфере гармоник фактически исчез интерес к пифагорейским математико-акустическим проблемам.

То же самое происходит и в трактате Гауденция, где имя Пифагора появляется только в связи с пересказом знаменитой «кузнечной легенды»³⁰. Это не более чем дань традиции, поскольку подобное предание излагается во многих письменных памятниках.

Однако в сочинениях Анонима Беллерманна и «старца Вакхия» вообще полностью отсутствуют упоминания о Пифагоре и пифагорейцах³¹.

Теперь становится понятно, почему из воссоздания исторического прошлого античного музыкознания, представленного в трактате Порфирия, исключено целое направление, связанное с деятельностью пифагорейцев. Все говорит о том, что это было сделано по «велению времени», согласно которому в реконструированной доаристоксеновской науке о музыке оказались музыканты практики. Эпоха Порфирия свидетельствовала о том, что не только постепенно стала разрушаться строгая граница между теорией музы-

²⁹ То есть, завершая свою земную жизнь.

³⁰ Она приведена в следующем параграфе.

³¹ Исключением является трактат Боэция, но компилятивный характер этого труда, в котором собраны данные из разных эпох и музыкально-теоретических направлений, явно не отражает основные течения музыкознания своего времени и поэтому не может свидетельствовать против предлагаемой трактовки.

ки и практикой, но и музыкальная акустика выходила из сферы гармонии, рассматривавшийся уже если не единственной дисциплиной, освещающей теорию музыки, то во всяком случае — самой главной.

В результате, осуществлявшаяся в указанный период историческая реконструкция не могла отказаться от модернизированных представлений о древнем музыкознании, и из повествования об его эволюции были исключены те, кто занимался музыкально-акустическим направлением. Иначе говоря, опять действовал принцип, который, перефразируя знаменитое библейское изречение, можно определить как восстановление прошлого «по образу и подобию» (κατ' εἰκόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν) современности.

Но предлагаемый в данной монографии обзор источников не может идти по такому пути, и поэтому важно проанализировать весь комплекс исторических свидетельств, дошедших до нас через информаторов.

§ 2

Вокруг имени Пифагора

Если свод подобных памятников представлять в хронологическом порядке, принятом в современной историографии, то самыми ранними из них оказываются приверженцы и последователи Пифагора Самосского (Πυθαγόρας ὁ Σάμιος) — полупоэтичной личности VI века до н. э. Вокруг его деятельности сложилось столько преданий, что, очевидно, уже никогда нельзя будет установить его собственный вклад в те свершения, которые традиция приписывает его школе, оставившей след в каждой области науки, и в том числе в музыкознании.

Единственное, что можно сделать, — осмыслить то, что считается осуществленным Пифагором в этой области. Только заранее необходимо оставить в стороне легенды, согласно которым, например, «сам он по утрам работал дома, сочетая собственный голос с лирой и напевая некоторые древние пеаны Фалета»³² (...αὐτὸς ἔωθεν μὲν ἐπὶ τῆς οἰκίας ἐποιεῖτο, ἀρμολόμενος πρὸς λύραν τὴν ἑαυτοῦ φωνὴν καὶ ἄδων παιάνας ἀρχαίους τινὰς τῶν Θάλης. — *Porph. De vit. Pythag.* 32). Сказания подобного рода способны выявить лишь сложившиеся представления о его отношении к музыке как искусству, а это вряд ли имеет какую-то связь с его музыкально-теоретическими воззрениями (если таковые были). И вообще постоянно нужно помнить: школа, ведущая свое происхождение от Пифагора, рассматривала музыку не как художественное творчество, а как экспериментальное поле, на котором удобно анализировать акустические категории.

Одновременно с этим, следует правильно понимать сообщения древних авторов, относящиеся к различным аспектам приписываемой Пифагору деятельности, например, к сфере так называемой «музыкальной терапии». При знакомстве с подобными свидетельствами, согласно которым пифагорейцы «очищали тело при помощи медицины, а душу — музыкой» (οἱ Πυθαγορικοί <...> καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μὲ σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς)³³, их следует трактовать как отражение музыкально-художественного

³² Фалет Гортинский (Θαλήτας ὁ Γορτυνός) — древнеэллинский музыкант и, как считается, также поэт, жизнь и деятельность которого принято связывать с VII веком до н. э.

³³ Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar. Hrsg. Fr. Wehrli. Basel–Stuttgart, 1967². Fr. 26. Благодаря традиции такие легенды не только прошли через всю Античность (см., например: *Aul. Gel.* IV 13, 1–3), но и благополучно достигли нашего

ственных вкусов, когда «приятная» музыка успокаивает, а другая либо возбуждает, либо раздражает. Правда, нередко такие сообщения представлены в письменных памятниках как некая «звуковая терапия». Но это, скорее, следствие толкования ранних свидетельств более поздними авторами, хотя в действительности они отражают музыкально-эстетические пристрастия современников и не имеют никакого отношения к науке о музыке³⁴.

К той же информационной группе следует причислить часто встречающееся предание о том, как Пифагор изменением характера звучащей музыки остановил преступные действия людей. Оно отражает отношение эллинов к музыке различных окружавших их народов, а также к музыкальному воплощению неодинаковых характеров, то есть вновь речь идет о музыкально-эстетических пристрастиях. Так, в трактате Боэция можно прочесть (*Boet. De instit. mus. I 1*):

Cui enim est illud ignotum, quod Pythagoras ebrium adolescentem Tauromentitanum subphrygii modi sono incitatum spondeo succinente reddiderit mitiorem et sui compotem? Nam cum scortum in rivalis domo esset clausum atque ille furens domum vellet amburere, cumque Pythagoras stellarum cursus, ut ei mos, nocturnus inspiceret, ubi intellexit, sono phrygii modi incitatum multis amicorum monitionibus a facinore noluisse desistere, mutari modum praecipit atque ita furentis animum adolescentis ad statum mentis pacatissimae temperavit.

Quod scilicet Marcus Tullius commemorat in eo libro, quem «De consiliis suis» composuit, aliter quidem, sed hoc modo: «...ut cum vinolenti adolescentes tiliarum etiam cantu, ut fit, instincti

Кто не знает, что пьяного тавроментитского юношу, возбужденного звучанием низменно-фригийского стиля³⁵, Пифагор возвратил в более спокойное и естественное для него [состояние], подпевая спондей³⁶? Когда любовница [юноши] оказалась запертой в доме соперника, он, взбешенный, [хотел] спалить дом, а Пифагор, согласно своему обычаю, изучал тогда ночное движение планет, то как только он понял, что побуждаемый звучанием фригийского стиля [юноша] не пожелал под влиянием многих увещаний друзей прекратить [буйство, Пифагор] велел изменить стиль и таким образом успокоил душу неистового юноши, [приведя ее] в безмятежное состояние.

Этот [случай] упоминает и Марк Туллий Цицерон в своей книге, которую он назвал «О своих советах»³⁷, правда, [он рассказывает] иначе, и таким образом: «...Говорят, что когда пьяные

времени, где даже существуют приверженцы, искренне верящие в подобные идеи: см.: *Шошина Ж.* О музыкальной терапии // Психология процессов художественно-творчества. М., 1984. С. 215–219; *Петрушин В. И.* Музыкальная психотерапия. Теория и практика. М., 1999 и другие.

³⁴ См., например, фрагмент из Авла Геллия (*Aul. Gel. III 10*), приведенный в гл. II, § 4.

³⁵ Общеизвестное значение приставки sub («под») в таком контексте, скорее всего, показывает желание указать на «низкое» качество фригийского стиля. Более 20 лет тому назад термин *modus* в этом фрагменте Боэция я переводил как «песня» (см.: *Герцман Е.* Музыкальная боэциана. С. 302). Но теперь я понимаю, что «стиль» больше соответствует содержанию отрывка. Хотя в самом конце цитируемого фрагмента *modus* выступает в качестве определения самого музыкального материала, поэтому здесь возможен его перевод как «мелодия», подразумевающий в данном случае всю музыкальную ткань.

³⁶ Об этом стиле см. гл. том II, гл. V, § 2.

³⁷ Это сочинение Цицерона не сохранилось.

mulieris pudicae fores frangerent, admonuisse tibicinam ut spondeum caneret Pythagoras dicitur. Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate canentis illorum furentem petulantiam consedissee».

юноши, возбужденные [звуками] тибий³⁸ и пением, ломились в двери [дома] целомудренной женщины, то Пифагор посоветовал игравшему на тибии, чтобы он исполнял спондей. Когда он сделал [это], их бешеная разнузданность успокоилась из-за медленности мелодий и низкого звучания».

Такие часто встречающиеся сообщения³⁹ известны еще с мифологических времен и запечатлены в различных преданиях, как, например, в мифах о смерти Орфея и Марсия⁴⁰. Они входят в свод источников, свидетельствующих о музыкально-эстетических воззрениях Античности, и не могут быть оставлены без внимания.

Но когда возникает желание выяснить след Пифагора в научных свершениях в области музыки, дело обстоит намного сложнее. Самое главное, в чем согласны все источники, — это его дискредитация всех чувств, а в том числе и слуха, как средства познания истины. (*Ps.-Plut. De mus.* 1144, § 37):

Πυθαγόρας δ' ὁ σεμνὸς ἀπεδοκίμαζε τὴν κρίσιν τῆς μουσικῆς τὴν διὰ τῆς αἰσθήσεως· ὧ γὰρ ληπτὴν τὴν ταύτης ἀρετὴν ἔφρασκεν εἶναι.

Почитаемый [всеми] Пифагор отклонял суждение о музыке посредством чувств. Он утверждал, что ее качество определяется [только] разумом.

Конечно, такие данные противоречат некоторым из ранее приведенных свидетельств (см. выше фрагмент из *Arist. Quint. De mus.* III 2), где чувства играют важную роль. Ведь это было отмечено и в сфере музицирования, которым, как говорят источники, занимался сам Пифагор (см. выше отрывок из *Porph. De vit. Pythag.* 32), так и в области «музыкальной терапии», являющейся полной иллюзией без слуховой информации. Но поскольку в античные времена любые сообщения, выдаваемые за воззрения древних, почти всегда (за редчайшими исключениями) рассматривались как абсолютно истинные, то встречающиеся в них расхождения со здравым смыслом оставались в тени. Поэтому для целесообразного анализа необходимо «развести» подобные показания источников в две разные смысловые плоскости. Одни из них следует соотносить с той областью жизни, где Пифагор и его приверженцы, подобно всем остальным, воспринимали образцы музыкального искусства эмоционально, при помощи слуха, реагируя на контрастные музыкальные образы. Другие же, связанные с демонстративным отказом от слуха, — признак научного анализа по пифагорейской методологии, где все должно быть исследовано рационально.

³⁸ О tibia см. гл. II, сноску 6.

³⁹ В сочинении римского писателя и ритора I века Фабия Квинтилиана «Ораторские наставления» это предание дается в такой форме: «Действительно, и мы узнали, что разбушевавшихся юношей, стремящихся к насилию в целомудренном доме, Пифагор успокоил, предложив тибистке изменить мелодии на спондей» (nam et Pythagoran asserimus concitatos ad vim pudicae domui adferendam iuvenes iussa mutare in spondium modos tibicina sonposuisse. — *Quint F. Instit. orat.* X 10 32). Варианты этой легенды известны в пересказе других авторов см., например: *Jambl. De vit. pythag.* 25 и *Sext. Empir. Advver. math.* VI 7).

⁴⁰ См.: Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. С. 103–118.

Дальнейшее изучение этого вопроса покажет, что и во второй из указанных сфер, в частности, при работе с каноном, изобретенным якобы для того, чтобы освободиться от «слуховой зависимости», пифагорейцам не удалось достичь цели без слуховой информации. Однако провозглашенная дискредитация слуха как средства познания продолжала утверждаться.

Анализ источников показывает, что все сохранившиеся свидетельства о научной деятельности Пифагора в рамках музыкознания сводятся к двум положениям. Одно из них — «открытие» основных критериев, на которых основывается учение пифагорейской школы о музыкальных интервалах. Подробнее эта «история» представлена Боэцием в двух последовательных главах его трактата. Одна носит название «Каким образом Пифагор обнаружил пропорции симфоний» (*Quemadmodum Pythagoras proportionales consonantiarum investigaverit.* — *Boet. De instit. mus.* I 10), а другая — «Какими способами Пифагором определены разные пропорции симфоний» (*Quibus modis vanae a Pythagora proportionales consonantiarum perpensa sint.* — *Ibid.* I 11)⁴¹:

Cum interea divino quodam nutu praeteriens fabrorum officinas pulsos malleos exaudit ex diversis sonis unam quodam modo concinentiam personare. Ita igitur ad id, quod diu inquirebat, adtonitus accessit ad opus diuque considerans arbitratus est diversitatem sonorum ferientium vires efficere, atque ut id apertius conliqueret, mutare inter se malleos imperavit. Sed sonorum proprietates non in hominum lacertis haerebat, sed mutatos malleos comitabatur.

Ubi id igitur animadvertit, malleorum pondus examinat, et cum quinque essent forte mallei, dupli reperti sunt pondere, qui sibi secundum diapason consonantiam respondebant. Eundem etiam, qui duplus esset alio, sesquiertium alterius comprehendit, ad quem scilicet diatessaron sonabat. Ad alium vero quendam, qui eidem diapente consonantia iungebatur, eundem superioris duplum repperit esse sesquialterum. Duo vero hi, ad quos superior duplex sesquiertius et sesquialter esse probatus est, ad se invicem sesquioctavam proportionem

Однажды, когда по некоему божественному повелению, он, проходя мимо мастерских ремесленников, услышал удары молотов, [способных] неким образом из разных звуков создавать единое согласование, он [обнаружил] то, что давно искал. Пораженный, он подошел к работающим и, долго раздумывая, решил, что различие звуков создается силами тех, кто ударяет [молотами], и чтобы это установить точнее, он повелел [кузнецам] поменять между собой молоты. Но [оказалось, что] своеобразие звучаний заключалось не в мышцах людей, а было связано с изменяющимися молотами.

Когда он узнаёт это, то измеряет вес молотов, которые согласовывались друг с другом в созвучии октавы, [и] они оказались в двойном весе⁴². Тот же [молот], который был удвоен [по сравнению] с другим, содержал [в отношении] с третьим [молотом] 4 : 3, с которым он звучал, разумеется, в кварте. А относительно некоего другого [молота], который соединялся с ним же в созвучии квинты, [Пифагор] открыл, что тот же [молот] по отношению к предыдущему, удвоенному [по весу молоту], имеет 3 : 2. А те два [молота],

⁴¹ Здесь они приводятся как единое целое.

⁴² То есть их вес соотносился как пропорция 2 : 1.

perpensi sunt custodire. Quintus vero est reiectus, qui cunctis erat inconsonans.

Cum igitur ante Pythagoram consonantiae musicae partim diapason partim diapente partim diatessaron, quae est consonantia minima, vocarentur, primus Pythagoras hoc modo repperit, qua proportione sibimet haec sonorum concordia uingeretur. Et ut sit clarius quod dictum est, sint verbi gratia malleorum quattuor pondera, quae subter scriptis numeris contineantur: XII. VIII. VIII. VI.

Hi igitur mallei, qui -XII- et -VI- ponderibus vergebant, diapason in duplo concinentiam personabant. Malleus vero -XII- ponderum ad malleum -VIII- et malleus -VIII- ponderum ad malleum -VI- ponderum secundum epitritam proportionem diatessaron consonantia iungebatur. -VIII- vero ponderum ad -VI- et -XII- ad -VIII- diapente consonantiam permiscebant. -VIII- vero ad -VIII- in sesquioctava proportione resonabant tonum.

Hinc igitur domum reversus varia examinatione perpendit, an in his proportionibus ratio symphoniarum tota consisteret. Nunc quidem aequa pondera nervis aplans eorumque consonantias aure diiudicans, nunc vero in longitudine calamorum duplicitatem medietatemque restituens ceterasque proportionem aptans integerrimam fidem diversa experientia capiebat.

Saepe etiam pro mensurarum modo cyathos aequorum ponderum acetabulis inmittens; saepe ipsa quoque acetabula diversis formata ponderibus virga vel aerea ferreave percutiens nihil sese diversum invenisse laetatus est.

к которым предыдущий удвоенный был признан в отношениях 4 : 3 и 3 : 2, взвешенные, имели друг к другу отношение 9 : 8. Пятый же [молот], несозвучный со всеми [другими], был отброшен.

Поэтому до Пифагора музыкальные созвучия именовались [просто]: некоторые октава, некоторые — квинта, некоторые — кварта, которая является наименьшим созвучием⁴³. Пифагор же первым установил, какой пропорцией определяется это согласованное созвучие звуков. И чтобы было яснее то, что сказано, пусть весы четырех молотов будут такими, которые содержатся, например, в ниже записанных числах: 12, 9, 8, 6.

Значит, молоты, которые весом соотносились [между собой] как 12 : 6, звучали в удвоенном отношении — в созвучии октавы. Молот же в 12 весов с молотом в 9 [весов], а также молот в 8 весов с молотом в 6 [весов] сочетались в созвучии кварты, согласно эпитритной пропорции. [Молоты] в 9 весов к 6 [весам] и 12 с 8 сочетались в созвучии квинты, а [молоты] в 9 [весов] и 8 звучали в соотношении 9 : 8, [соответствующем] тону.

Итак, вернувшись домой, он различным взвешиванием определил, заключалась ли в этих пропорциях вся причина симфоний. Сразу же, прикладывая одинаковые [с кузнечным экспериментом] грузы к струнам и различая слухом их созвучия, он, возобновляя [составления] с длиной трубок при двойной и половинной величине и сравнивая другие пропорции, различными опытами получил самую достоверную истину.

Аналогичным образом, многократно наполняя для измерения сосуды чашками [с водой], и также часто ударяя палочкой (медной или железной) сами сосуды, наполненные различной тяжестью, он обрадовался, что ничего иного [по сравнению с уже известным] не открыл для себя.

⁴³ Речь идет о кварте как самом малом созвучии среди тех, которые интересуют науку в данном случае, то есть среди «симфоний» (σύμφωνοι или consonantiae).

Hinc etiam ductus longitudinem crassitudinemque chordarum ut examinaret adgressus est. Itaque inenit regulam, de qua posterius loquemur, quae ex re vocabulum sumpsit, non quod regula sit lignea, per quam magnitudines chordarum sonumque metimur, sed quod regula quaedam sit huiusmodi inspectio fixa firmaque, ut nullum inquirentem dubio fallat indicio.

Затем, чтобы все было [полностью] исследовано, он изучил [взаимоотношение] длины и толщины струн. И, таким образом, он обнаружил правило (о нем мы скажем ниже⁴⁴), заимствовавшее свое [название] не от деревянной линейки, посредством которой мы измеряем величины струн и [их] звучание, а от некоего закона [как] прочного и неизбежного принципа какого-либо метода⁴⁵, когда ничто не обманывает исследователя сомнительным показанием.

В такой форме эта легенда бытовала на протяжении всей Античной эпохи⁴⁶.

Процесс «открытия» здесь представлен двумя экспериментальными этапами. Первый — опыт с молотами в кузнице и второй, когда его результаты проверяются звучанием струн с подвешенными соответствующими по весу грузами. Цель такой плановой последовательности совершенно ясна, поскольку она была сформирована, чтобы показать, как в природе все регулируется одними и теми же законами⁴⁷. Например, подобно тому как в земных условиях движение предмета и его столкновение с чем-то создает звук, так и в космосе движение планет и их противостояние окружающей среде также вызывает возникновение звучания. Так появившаяся знаменитая пифагорейская идея о «гармонии сфер», представляющая весь космос в виде некоего постоянно звучащего пространства. На основании таких воззрений описанный эксперимент в кузнице, то есть в сфере физических явлений, механически был перенесен в область музыкальной акустики, в виде опыта с звучащими струнами, к которым подвешивались соответствующие грузы.

Для осмысления этого «сказания» нужно учитывать один важный факт. Группой авторитетных исследователей давно доказано: чтобы получить от одинаковых струн звучание кварты и квинты, отношения подвешенных к ним грузов должны быть не в пропорции 4 : 3 и 3 : 2, как утверждает легенда (а вслед за ней — и пифагорейская теория), а 16 : 9 и 9 : 4⁴⁸. Еще слож-

⁴⁴ Боэций подразумевает разделы своего трактата (IV 5–11), в которых речь идет о «делении канона», или, как он называет, «Правильное деление монохорда» (*Monochordi regularis partitio*).

⁴⁵ *Regula* обозначает и «правило», и «линейка». Поэтому Боэций поясняет, что в данном случае он использует *regula* как «правило».

⁴⁶ Греческий текст и перевод варианта этой «былины», дошедший до нас в трактате Гауденция, см.: *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. С. 175–177.

⁴⁷ Эта идея в Античности считалась принадлежащей пифагорейцам и запечатлена во многих приписывающихся им текстах. Ее можно найти и в так называемых «Золотых стихах пифагорейцев», в которых сказано, что благодаря «закону, который существует, ты познаешь единую природу всего» (*γνώση δ' ἢ θέμις ἐστὶ, φύσιν περὶ πάντος ὁμοίην*. — *Aurem pythagoreorum carmen* 53–54 // *Fragmenta philosophorum graecorum*. *Collegit recensuit vertit annotationibus et prolegomenis illustravit indicibus instruit Fr. Mullachus*. Vol. I. Parisiis, 1860. P. 193–199).

⁴⁸ *Oppermann H.* Eine Pythagoraslegende // *Bonner Jahrbücher* 130, 1925. S. 286. *Wolf A.* A History of science. Technology and Philosophy in the 16-th and 17-th Centuries. London, 1950. P. 281–281. *Szabò A.* Anfänge der griechischen Mathematik. München. Wien, 1969. S. 149 и другие.

нее обстоит дело с получением этих интервалов, когда речь идет о массах молотов. Отсюда следует вполне определенный вывод, что в действительности первым этапом эксперимента был тот, который в передаче источников представлен вторым. Более того, он был осуществлен не при помощи подвешивания различных грузов, а посредством «деления струны» (κατατομή χορδῆς), то есть сопоставлением звучания вибрации всей струны с таким же звучанием, возникающем при вибрации ее отдельных частей. Значит, легенда сформировалась уже после того, как были установлены основные положения пифагорейского учения об интервалах. Для поддержания концепции о всеобщих законах мироздания, данные, полученные таким образом, были перенесены в сферу физики (эксперимент с молотами), где они «не работали». Не случайно Аристотель утверждал, что пифагорейцы подгоняют факты под свои теории: «не стремясь [познать] доказательства обнаруженных явлений и [их] причин, а подтасовывая и выпячивая⁴⁹ некоторые [другие] доказательства, они [так] представляют свои воззрения об очевидных явлениях» (ὄν πρὸς τὰ φαινόμενα τοὺς λόγους καὶ αἰτίας ζητοῦντες, ἀλλὰ πρὸς τινὰς λόγους καὶ δόξας αὐτῶν τὰ φαινόμενα προσέλκοντες καὶ πειρώμενοι συγκομῆν. — *Aristot. De cael.* II 13, 293a, 24–28).

Следовательно, трудно утверждать, что в распоряжении науки есть свидетельства, подтверждающие участие самого Пифагора в создании основных принципов, на которых впоследствии основывалось учение об интервалах. «Конструкция» легенды и особенности ее формирования противоречат этому.

Кроме того, изучая проблему, связанную со становлением пифагорейского учения об интервалах, необходимо понять еще одну его особенность. Важно ответить на вопрос, что вынудило пифагорейцев, а вслед за ними и οἱ μουσικοί, при нормах тетрахордного мышления, выделить из всего интервального разнообразия музыки и изучить акустическую природу не только интервала кварты (τὸ διὰ τεσσάρων), но и выходящие за границы тетрахордного ладового объема квинты (τὸ διὰ πέντε) и октаву (τὸ διὰ πασῶν). Почему столь часто используемые при музицировании в тетрахордную эпоху такие интервалы, как полутон, тон, трезполутоний и дитон, остались фактически на периферии пифагорейских интересов? Ведь они нашли свое пропорциональное воплощение не экспериментально, а математически, лишь после установления пропорций «симфонных» интервалов. Небезынтересно также понять еще одну особенность этой интервальной концепции: если при проведении эксперимента мыслившие тетрахордно пифагорейцы (и в этом невозможно сомневаться) вышли за пределы ладового объема, установив пропорции квинты и октавы, то почему вне их внимания остались секста и септима? Без понимания причин, вызывающих такие вопросы, многое останется непонятым.

Обзор специальной научно-исследовательской литературы показывает, что эти вопросы либо никогда не привлекали внимание, либо их объяснение сводилось к весьма простой версии. Согласно ей, упомянутые симфонные интервалы, — то есть кварта, квинта и октава, — якобы возникают первыми при «делении струны» на 2, 3 и 4 части, то есть когда осуществляют «процедуры» с начальными цифрами числового ряда. Нередко принято считать, что именно по этой причине пифагорейцы поставили их в основу

⁴⁹ Буквально: «продвигая».

своей концепции. Однако это далеко не так. Ведь если пропорция 2 : 1 действительно отражает октавное отношение между звуками, то 3 : 1 — ундециму, а 4 : 1 — двойную октаву. Следовательно квартовая (4 : 3) и квинтовая (3 : 2) пропорции включают в себя более сложные отношения вибрирующих частей струны. Таким образом, приведенное «обоснование» не выдерживает даже самой элементарной критики. Как представляется, все было совершенно по-иному.

Освещение этой проблемы целесообразно начать вновь с напоминания о двойственном отношении пифагорейцев к музыкальной практике. Не отрицая необходимости слухового восприятия музыки как вида художественного творчества, они не допускали выводов, основанных на слуховой оценке при научном освещении музыкально-акустических явлений. Вместе с тем, они рассматривали музыку и музыкальные инструменты как некое звуковое поле, удобное для исследования его акустических единиц. Поэтому, будучи нередко весьма далекими от музыкально-художественной практики, они в силу своих научных интересов не могли игнорировать явные и типичные физико-акустические аспекты звучащей музыки. В этом случае их задача состояла в том, чтобы найти в них отражение тех форм, которые действуют на основе объективных закономерностей, функционирующих и в других областях мироздания.

С этой точки зрения они не могли пройти мимо того факта, с которым систематически сталкивались как исполнители, так и слушатели всех музыкальных цивилизаций. Речь идет о настройке таких популярных струнных инструментов, как лира (λύρα), кифара (κίθαρα), магадис (μάγαδις), самбика (σαμβύκη), тригон (τρίγωνον), пектида (πηκτίς), спадикс (σπάδιξ)⁵⁰. Общеизвестно, что без той процедуры, которая именуется «настройкой», ни одно исполнение профессионального музыканта не могло состояться. В древние времена для определения «настройки» использовались такие глаголы, как ἐκτείνω («вытягивать», «натягивать») и κρούω («брыцать»). От последнего производились причастия, подразумевавшие не «брыцающие», а «настраивающиеся» (κρούοντες) или «настраиваемый» (κρούμενος). Фактически всегда осуществлялся процесс настройки, и он ни для кого не был секретом. А ведь это был не художественно-творческий акт, а физико-акустический, и поэтому он не мог не привлечь внимания пифагорейцев. Следовательно, сама музыкальная практика вынуждала научно обосновать сам акт настройки и проанализировать его.

В связи с этим первоначально нужно было установить ее содержание, то есть звуковысотные акустические отношения между звуками, издаваемыми в процессе «регулировки» натяжения струн, от точности которой во многом зависело «интонационное» качество исполнения. Решающее значение здесь приобретает взаимодействие между особенностями физиологии слухового восприятия и акустические своеобразие интервалов. Конечно, это не означает, что в данном случае не действуют нормы музыкального мышления определенной исторической эпохи. Но они не являются решающими, поскольку задача состоит только в том, чтобы была найдена самая приемлемая для слуха акустическая форма контактов между разными звуками.

⁵⁰ Хотя эта проблема уже кратко затрагивалась (см. гл. IV, § 1 «г»), в данном разделе монографии ее нельзя обойти, поскольку она самым непосредственным образом связана с основным вкладом пифагорейцев в музыковедение.

Однако каждый из интервалов находится в разных отношениях со слуховым восприятием, а иначе говоря — слуховые возможности в оценке сути интервалов не одинаковы. Практика показала, что существует ряд интервальных образований, небольшие изменения которых недоступны для слуха. Например, незначительные отступления от величин интервалов, именующихся ныне «большой терцией» или «малой терцией», остаются зачастую для слуха незаметными. К той же интервальной категории относятся все разновидности секунды, сексты и септимы. Однако слуховое восприятие другой группы, включающей кварту, квинту и октаву, совершенно иное: малейшее отклонение от нормы моментально фиксируется слухом (конечно, речь идет только о профессиональном слухе). Это дало основание в отечественном музыкознании именовать такие интервальные образования «чистыми». С тех времен, до которых в состоянии «дотянуться» история музыки, струнные инструменты всегда конструировались так, что их струны находились либо в квартовых, либо в квинтовых, либо в октавных отношениях⁵¹. Даже когда такие инструменты обладали самыми различными и многочисленными струнами⁵², процесс настройки осуществлялся по квартово-квинтовым или октавным «звуковым параллелям».

Такое положение нашло отражение даже в античных комментариях к эллинской мифологии. Так, например, Боэций, опираясь на «показание» Никомаха, жившего четырьмя столетиями раньше, утверждает: «Никомах сообщает, что вначале музыка была простой, поскольку существовало [только] 4 струны, и так сохранялось вплоть до Орфея» (*Simplicem principio fuisse musicam Nicomachus refert adco, ut quattuor nervis constaret, idque usque ad Orpheum duravit. — Boet. De instit. mus. I 20*). Описывая затем конструкцию этого инструмента, в «образе» которого была запечатлена вся музыкальная система, он указывает, что «первая и четвертая струны звучали в созвучии октавы, а средние [составляли] между собой и по отношению к крайним [струнам интервалы] квинты и кварты (*primus quidem nervus et quartus diapason consonantiam resonarent, medii vero ad se invicem atque ad extremos diapente ac diatessaron. — Ibid*).

Совершенно очевидно, что в основе описания этого инструмента лежит образец, струны которого располагались таким образом:



В этой схеме отразилось представление античной эпохи о том, каким должен был быть древнейший струнный инструмент, способный, прежде всего, соответствовать задаче настройки, и, в конечном счете, стать пригодным для дальнейшей творческой импровизации.

Необходимо отметить, что «идея настройки» отразилась и в античном теоретическом музыкознании, хотя здесь она была определена как «полу-

⁵¹ См. гл. IV, сноску 75.

⁵² Так, Афиной свидетельствует о том, что поэт IV века до н. э. Телест Селинунтский в своем дифирамбе «Гименей» упоминал о «магадисе с пятиплетенной струной» (*μάγαδιν, πεντηράβδον χορδᾶν. — Athen. XIV 637a*), то есть о пятиструнном инструменте. А в дошедшем до нас стихе, который приписывается Анакреонту, можно прочесть: «Я бряцаю на 20 струнах, имеющихся на магадисе» (*ψάλλω δ' εἰκόσι χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων. — Ibid. XIV 635 c*).

чение диафонного интервала посредством симфонии» (*Aristox. Elem. harm.* P. 68–69):

...πολὸν μᾶλλον τοῖς τῶν συμφῶνων μεγέθεσι πιστεύει ἢ αἰσθησις ἢ τοῖς τῶν διαφῶνων ἀκριβεστάτη δ' ἂν εἴη διαφώνου διαστήματος λήψις ἢ διὰ συμφωνίας.

Ἐὰν μὲν οὖν προσταχθῆ πρὸς τῷ δοθέντι φθόγγῳ λαβεῖν ἐπὶ τὸ βαρὺ τὸ διάφωνον οἷον δίτονον ἢ ἄλλο τι τῶν δυνατῶν ληφθῆναι διὰ συμφωνίας, ἐπὶ τὸ ὀξὺ ἀπὸ τοῦ δοθέντος φθόγγου ληπτέον τὸ διὰ τεσσάρων, εἴτ' ἐπὶ τὸ βαρὺ τὸ διὰ πέντε, εἶτα πάλιν ἐπὶ τὸ ὀξὺ τὸ διὰ τεσσάρων, εἴτ' ἐπὶ τὸ βαρὺ τὸ διὰ πέντε. καὶ οὕτως ἔσται τὸ δίτονον ἀπὸ τοῦ ληφθέντος φθόγγου εἰλημμένον τὸ ἐπὶ τὸ βαρὺ.

Ἐὰν δ' ἐπὶ τοῦναντίον προσταχθῆ λαβεῖν τὸ διάφωνον, ἐναντίως ποιητέον τὴν τῶν συμφῶνων λήψιν.

...чувственное восприятие значительно больше доверяет величинам симфоний, чем диафоний. Самым же точным будет получение диафонного интервала посредством симфонии.

Итак, если будет предписано получить диафонию вниз от данного звука, — например, дитон или какой-то другой [интервал] из способных получаться посредством симфонии, — то необходимо взять кварту вверх от данного звука, затем квинту вниз, затем вновь кварту вверх, а потом квинту вниз. И так получится дитон, полученный вниз от взятого звука.

Если же будет предписано получить диафонию в противоположном направлении, то необходимо предпринять получение симфоний в обратном порядке.

По этому аристоксеновскому описанию нетрудно представить процесс получения искомого звука, находящегося на два тона («дитон») ниже от начального. Если условно принять, что исходный звук «**h**», то следуя рекомендации Аристоксена, нужно сначала подняться на кварту вверх к звуку «**e**», затем осуществить квинтовый шаг вниз к «**a**», после которого подняться на кварту вверх к «**d**» и, наконец, сделать квинтовый скачок вниз к «**g**». Это и будет искомый звук, отстоящий от исходного на «дитон» вниз:



Конечно, это описание не указывает непосредственно на методику настройки струнного инструмента, но сам принцип поисков основан на возможностях симфонных интервалов установить любую конкретную точку звукового пространства. А как известно, именно эта методология действует в процессе настройки.

Таким образом, в дополнение к вышеизложенному выводу о сомнительном участии Пифагора в «открытии» пропорциональных выражений интервалов, следует указать, что оно было не заслугой основоположника пифагорейской школы, а лишь результатом анализа одного из заметных «акустических событий» музыкальной практики.

Второе свершение, приписывающееся Пифагору, запечатлено в трактате позднего пифагорейца — Никомаха. Пятая глава его сочинения «Руководство по гармонике» так и называется: «О том, что Пифагор, добавив к семиструнной лире восьмую [струну], основал октавную гармонию» (Ἵτι τῆ

ἑπταχόρδῳ λύρα τὴν ὀγδόην ὁ Πυθαγόρας προσθεῖς τὴν διὰ πασῶν συνεστήσατο ἁρμονίαν). В ее начальной части сообщается (*Nicom. Enchir.* 5):

Πυθαγόρας δὲ πᾶμπρωτος — ἵνα μὴ κατὰ συναφὴν ὁ μέσος φθόγγος πρὸς ἀμφοτέρα τὰ ἄκρα ὁ αὐτὸς συγκρινόμενος διαφορομένην παρέχη μόνην τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν, πρὸς τε τὴν ὑπάτην καὶ πρὸς τὴν νήτην, ποικιλωτέραν δὲ θεωρίαν ἐνορῶν ἔχωμεν καὶ τῶν ἄκρων αὐτῶν ἀλλήλοις τὴν κατακορεστάτην ᾠσυναποτελούντων συμφωνίαν τούτέστι τὴν διὰ πασῶν τὸν διπλάσιον ἔχουσαν λόγον, ὅπερ ἐκ τῶν δύο τετραχόρδων συμβῆναι οὐκ ἐδύνατο, — παρενέθηκεν ὀγδοόν τινα φθόγγον μεταξὺ μέσης καὶ παραμέσης ἐνάψας καὶ ἀποστήσας ἀπὸ μὲν τῆς μέσης ὅλον τόνον, ἀπὸ δὲ τῆς παραμέσης ἡμιτόνιον ὥστε τὴν μὲν προτέραν ἐν τῇ ἑπταχόρδῳ παραμέσῃ οὔσαν τρίτην ἔτι ἀπὸ νήτης καλεῖσθαι τε καὶ οὐδὲν ἦττον κείσθαι, τὴν δὲ παρεντεθείσαν τετάρτην μὲν ἀπὸ τῆς νήτης ὑπάρχειν, συμφωνεῖν δὲ πρὸς αὐτὴν τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν, ἥπερ καὶ ἡ ἐξ ἀρχῆς μέση πρὸς τὴν ὑπάτην εἶχεν.

Чтобы один и тот же средний звук, [находящийся] на стыке [тетрачордов], сопоставляемый с обоими краями [системы], давал бы не только одну различимую симфонию кварты (как к гипате, так и к нэте, — но [чтобы] мы могли видеть более расширенную панораму [интервалов], когда эти края по отношению друг к другу охватывают самую насыщенную симфонию, то есть октаву, обладающую удвоенным отношением, которое не могло получиться из двух [соединенных] тетрачордов), Пифагор добавил некий восьмой звук, установив [его] между месой и парамесой и отодвинув [его] от месы на целый тон, а от [прежней] парамесы — на полутон; поэтому прежняя в гептахорде парамеса называется еще «третьей»⁵³ от нэты и устанавливается [на этом месте] не менее [определенно, чем прежде парамеса], а вставленная [парамеса] является четвертой от нэты, согласуясь с ней в симфонии кварты, которую изначально меса составляла с гипатой.

При попытках понять, насколько возможно было реальное участие Пифагора в процессе, описанном Никомахом, нужно постоянно помнить, что сам феномен музыкальной системы является научно-теоретическим отражением сформировавшихся в музыкознании представлений об особенностях звуковысотного музыкального мышления. Как показывает история развития науки о музыке, она в состоянии продемонстрировать это только в форме звукоряда. Античная музыкальная система — первый дошедший до нас опыт подобного рода. Следовательно, она представляет собой комплекс данных, которые постепенно обнаруживались в течение продолжительного исторического периода: тетрачордная организация, специфика ступеневой ономастики, особенности связей тетрачордов, регистровая дифференциация и т. д. Эта постепенность обусловлена целым рядом причин, среди которых важнейшими являются две:

а) поэтапное добавление в систему вновь выявленных элементов, раньше не отраженных в ней,

б) поиски способов запечатлеть их в едином структурном и смысловом «ансамбле» с уже известными и зафиксированными.

Первая дошедшая до нас в источниках система античного звуковысотного музыкального мышления — гептахордная. Однако вряд ли следует сомневаться, что она не самая ранняя, и, следовательно, до нее должны были существовать более простые, также отражавшие нормы тетрачордного мыш-

⁵³ «Трита» (трίτη — буквально: «третья»). См. далее приводящуюся таблицу.

ления. Не исключено, что одна из них могла иметь такую форму (цифрами обозначены ступени):

| | |
|---|-----|
|  | I |
|  | III |
|  | II |
|  | I |

Осмысление же этой особенности отражает не примитивный этап развития, а уже достаточно развитый. Сейчас можно только догадываться, как долго и какими путями созревало понимание необходимости расширения модели тетракордного мышления до ее более поздней гептахордной формы с сохранением основных его принципов⁵⁴.









Иначе говоря, становление каждого этапа развития музыкальной системы — длительный процесс, в котором принимает участие не одно поколение теоретиков и практиков музыки. Последующая трансформация гептахордной системы в октахордную столь же сложная эволюционная процедура, хотя внешне обе формы отличаются друг от друга лишь одним тоном. Поэтому сам факт присвоения этой заслуги одному мыслителю находится вне научной плоскости⁵⁵. В этом случае задача состоит в том, чтобы понять, почему именно Пифагору приписано это деяние. В освещении подобного вопроса существенную помощь могут оказать античные свидетельства, и в том числе процитированный раздел трактата Никомаха.

Его, на первый взгляд, «мудреное» сообщение в действительности описывает, как по сложившимся представлениям должен был происходить процесс смены гептахордной системы на октахордную. Первая из них, образованная двумя соединенными тетраchorдами, как известно, имела следующую структуру в диатоническом ладе: см. таблицу на с. 388.

Из текста Никомаха следует, что главным дефектом этой формы музыкальной системы, с точки зрения пифагорейцев, был интервал между ее крайними звуками — «септима», для которого античное музыкознание

⁵⁴ Один из потенциально возможных вариантов был описан в изд.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 207–226.

⁵⁵ Подтверждается выявленная исследователями одна из тенденций формирования образа некоторых ученых в античных источниках. Например, известный историк науки Отто Нейгебауэр (1899–1990), изучая древние свидетельства о деятельности философа и математика рубежа VII–VI веков до н. э. Фалеса Милетского, пришел к вполне определенному выводу: «Чем дальше мы уходим от времени Фалеса, тем щедрее приписывают ему древние авторы математические и астрономические открытия. Я не вижу ни одного заслуживающего доверия элемента ни в одном из этих рассказов, столь популярных в истории науки» (Нейгебауэр О. Точные науки в древности. Перевод с английского Е. В. Гохман. Под редакцией и с предисловием А. П. Юшкевича. М., 1968. С. 144).

| | | | |
|---|-----------|---|----------|
| | |  | нэта |
| | |  | паранэта |
| | |  | парамеса |
|  | меса |  | меса |
|  | лиханос | | |
|  | паргипата | | |
|  | гипата | | |

даже не создало специального теоретического термина, кроме «гептахорда» (τὸ ἑπτάχορδον — «семиструнный»). Но это не интервальное обозначение, традиционно формировавшееся при помощи предлога διὰ («через»), как была оформлена терминология для кварты — διὰ τεσσάρων («через четыре»), квинты — διὰ πέντε («через пять») и октавы — διὰ πασῶν («через все»). Все это говорит о том, что отсутствие аналогичного термина для септими — результат включения этого интервала не в группу «симфоний», а «диафоний». Последние определялись только по количеству составляющих их интервальных единиц: «диесис» (ἡ δίεσις) или «полутон» (τὸ ἡμιτόνιον), тон (ὁ τόνος), «трехполутоний» (τὸ τριῆμιτόνιον), «дитон» (τὸ δίτονον). Что же касается диафонных интервалов, превышающих кварту, то они вообще не интересовали науку о музыке, поскольку все музыкально-теоретические интересы сосредотачивались в рамках тетра хорда. Ведь тетра хордность мышления предопределила и интервальные образования, звучащие в музыкальной практике. Поэтому в них, как правило, не использовались мелодические «скачки», превышающие квинту⁵⁶.

Для пифагорейцев же, приверженцев математических выражений интервалов, септима, воплощавшаяся непростыми числовыми единицами, 243 : 128, была лишена всякого интереса — не только научного,

⁵⁶ Это доказывает весь свод сохранившихся нотографических источников, в котором интервалы мелодического движения, превышающие квинту, встречаются крайне редко и появляются фактически лишь там, где в уцелевшем нотном материале присутствуют лакуны. См., например, такие памятники буквенной нотации, как Papyrus Vindobonensis G 2315 или Papyrus Vindobonensis G 13763/1494 (см.: Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen. Nürnberg 1970. S. 78–84; Pöhlmann-West — Pöhlmann E., West M. L. Documents of Ancient Greek Music. The Extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary. Oxford, 2001. P. 12–17, 54) и другие. Это свидетельствует лишь о дефектах дошедших до нас нотных текстов, а не о широких интервальных скачках.

но и эстетического. Ведь эта пропорция «по красоте» не шла ни в какое сравнение с такими «прекрасными» интервальными формами, как октава (2 : 1), квинта (3 : 2) и кварта (4 : 3), в основе которых последователи Пифагора видели действие знаменитого и мистического символа «тетрактиса» (ἡ τετρακτὺς — «четверица»), как обозначались первые четыре числа (1, 2, 3, 4), дающие в сумме 10. По свидетельству Теона Смирнского, пифагорейцы искренне верили, что тетрактис «скрепляет природу всех вещей» (δοκεῖ τὴν τῶν ὄλων φύσιν συνέχειν. — *Theon. Smyrn.* P. 94). Это не только четыре основные стихии, без которых не мыслилась жизнь на земле (земля, воздух, огонь, вода), и не только четыре времени года, но также все аспекты жизни человека и окружающего его мира. Поэтому для последователей Пифагора вполне естественно убеждение, что «тетрактис содержит возникающий источник симфоний — 6 : 8 : 9 : 12» (τετρακτὺς τὴν τῶν συμφωνιῶν πηγὴν ἔχουσα ἀναφαينوμένην τῶν ζ η θ ιβ. — *Ps. Nicom.* Excerpta. 7). А это пропорциональные выражения симфонических интервалов — кварты (8 : 6, 12 : 9), квинты (9 : 6, 12 : 8) и октавы (12 : 6). Более того, такой «тетрактисовый» числовой ряд очень хорошо отражает «строй» древней лиры, обсуждавшийся выше:







Все это, согласно пифагорейским представлениям, составляло «математическую красоту» звучащего мира, а «гептахордное безобразие» портило его, и самое главное — оно не соответствовало научной концепции пифагореизма. Поэтому его следовало аннулировать, а сделать это мог только такой всеведущий человек, каким был основатель школы — великий Пифагор. Достигнуть же поставленной цели, не нарушая логики тетрачордного мышления и в рамках модели музыкальной системы, можно было посредством введения интервала тона между месой и парамесой. В результате, архаическая гептахордная система была трансформирована в октахордную, что потребовало изменения терминологии: см. таблицу на с. 388.

Конечно, в действительности это был несравненно более сложный процесс, связанный с трудными теоретическими поисками по научному осмыслению наилучших форм схематизированного отражения особенностей музыкального мышления и художественной практики. На столь непростом пути приходилось, очевидно, решать самые неожиданные задачи. Подобные преобразования, как уже указывалось, были результатом деятельности нескольких поколений теоретиков и практиков музыки.

| | | |
|---|----------|------------|
|  | нэта | (νήτη) |
|  | паранэта | (παρὰνήτη) |
|  | трита | (τρίτη) |
|  | парамеса | (παράμεση) |

ТОН

| | | |
|---|-----------|------------|
|  | меса | (μέση) |
|  | лиханос | (λιχάνος) |
|  | паргипата | (παρυπάτη) |
|  | гипата | (ὑπάτη) |

Одновременно с таким выводом нужно обратить внимание, что в анализируемом фрагменте Никомаха, вобравшем в себя комплекс античных сведений по этому вопросу, ни словом не упомянуто о важнейшей цели введения в научный обиход нового образования, состоящего из двух отделенных тетрахордов. Как было продемонстрировано на материалах трактатов Аристоксена и «старца Вакхия» — эта модель давала возможность отражать в музыкальной системе логику тональной модуляции на тон и квинту⁵⁷. Ведь при тетрахордном ладовом мышлении эти тональные сдвиги полностью идентичны.

Все говорит о том, что на протяжении длительного исторического периода эта особенность интервалики, как выражение особенностей функционирования ладового объема, не понималась. В этом нет ничего удивительного, поскольку даже в XX столетии данная проблема трактуется только на учебно-школьном уровне, при описании того явления, которое в отечественном музыкознании определяется как «обращение» (лат. *inversio*, нем. *Umkehrung*, франц. *renversement*) интервалов⁵⁸. В действительности же — это фор-

⁵⁷ См. гл. IV, § 1 «а»; гл. V, § 6 «б».

⁵⁸ Доказательством этого может служить хотя бы соответствующая статья в Музыкальной энциклопедии: «Обращение интервала — перемещение звуков интервала на октаву, при котором его основание становится верхним звуком, а вершина — нижним» (*Вахромеев В. А.* Обращение интервала // Музыкальная энциклопедия. Главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. 3. М., 1976. Кол. 1073).

мы практического освоения звукового пространства посредством его дифференциации ладовым объемом, что использовалось в искусстве различных музыкальных цивилизаций. Пифагорейцы, пытаясь *postfactum* осмыслить не только структуру октавхордной системы, но и ее содержание, прошли мимо этой важнейшей стороны. Не задумывался над ней и сам «информатор», Никомах, благодаря которому до нас дошла информация о данной пифагорейской традиции.

§ 3

*Пифагорейцы древние*⁵⁹

Проведенный краткий обзор специальных свидетельств, указывающих на вклад Пифагора в музыкальную науку, говорит о вполне определенной тенденции. Ему приписывались важнейшие деяния, представляющие собой некий итог длительной исторической эволюции, осуществлявшейся многими поколениями теоретиков, участвовавших в формировании античной музыкальной системы и оставшихся неизвестными. Не исключено, что среди них были не только приверженцы Пифагора. Но музыкальное антиковедение не располагает материалами, способными подтвердить или опровергнуть такое предположение, поскольку уцелевшие самые ранние сведения о музыкальной науке связаны исключительно с пифагорейцами.

Если попытаться изложить их в хронологической последовательности, принятой в современной науке, то первое известие об исследовании музыки во времена «пифагорейской эпохи» (то есть в период с VI по IV век до н. э.) указывает на Л а с а Г е р м и о н с к о г о⁶⁰ (Λάσος ὁ Ἐρμιονεύς).

Согласно византийскому словарю «Суда», начало его жизни соотносится с временем 58-й Олимпиады, что, по традиционным методам исчисления, — период между 548 по 544 год до н. э.⁶¹:

Λάσος, Χαρβίνου, Ἐρμιονεύς, πόλεως τῆς Ἀχαΐας, γεγονός κατὰ τὴν νῆ Ὀλυμπιάδα, ὅτε Δαρείος ὁ Ὑστάσπου. τινὲς δὲ τοῦτον συναριθμοῦσι τοῖς ζ' σοφοῖς ἀντι Περσῶν. πρῶτος δὲ οὗτος μουσικῆς

Лас Гермионский, сын Харбина, из города [области] Ахайя⁶², родившийся в 58 Олимпиаду, когда [родился] Дарий, сын Гистаспа⁶³. Некоторые причисляют его⁶⁴ к семи мудрецам, вместо

⁵⁹ Как уже кратко упоминалось (см. Часть I, гл. 3, § 2), в современной науке развитие философских идей пифагореизма зачастую подразделяется на два периода — на древних пифагорейцев (VI–IV века до н. э.) и неопифагорейцев (I–III века). К последним даже принято относить ряд авторов источников, обсуждающихся на страницах данной монографии: Теона Смирнского, Плутарха Херонейского и Никомаха из Герасы. В сохранившихся пифагорейских материалах, тематика которых связана с наукой о музыке, невозможно найти принципиальных отличий в воззрениях приверженцев этого направления на протяжении всей Античности (исключая, конечно, некоторые незначительные изменения, обусловленные не развитием пифагорейских идей, а общей эволюцией музыкознания).

⁶⁰ О городе Гермиона (Ἐρμιόνη) см. гл. III, сноску 73.

⁶¹ Имя Ласа Гермионского уже упоминалось на страницах монографии (см. гл. III, § 3; гл. IV, § 2 «а», § 4 «в»; гл. V, 5), но его деятельность в области науки о музыке не рассматривалась.

⁶² «Ахайя» (Ἀχαΐα) — область на севере Пелопоннеса.

⁶³ Дарий I — царь Ахеменидской державы с 522 по 486 год до н. э., участник греко-персидских войн.

⁶⁴ То есть Ласа Гермионского.

λόγον ἔγραφε, καὶ διθυραμβὸν εἰς ἀγῶνα εἰσήγαγε.

Периандра⁶⁵. Он первый написал сочинение о музыке и ввел дифирамб в агоны.

Что могло освещаться в этом первом трактате о музыке? Об этом трудно даже строить какие-то предположения. Очевидно, тот же вопрос интересовал интеллектуалов Античности, и возможно, они высказывали свои гипотетические соображения по этому поводу. Достаточно вспомнить уже рассматривавшееся сочинение Марциана Капеллы «О бракосочетании Филологии и Меркурия»⁶⁶, где автор указывает на времена «когда Лас, муж из города Гермियोны, впервые распространил меня»⁶⁷ среди смертных (*Primo quippe cum Lasus ex urbe Hermionem vir mortalibus divulgaret me.* — *Mart. Capel.* IX, 936, p. 499–500)⁶⁸.

Несмотря на то, что во всех сохранившихся свидетельствах о Ласе Гермийонском не приводятся излюбленные пифагорейцами интервально-математические штудии, это не означает, что он не принадлежал к последователям Пифагора. Ведь не случайно, по словам Диогена Лаэртского, «Гермипп в [сочинении] “О мудрецах” называет 17 [мудрецов], а [каждый] выбирает из них по-разному семь других»⁶⁹ (Ἐρμιππος δ' ἐν τῷ Περὶ τῶν σοφῶν ἐπτακαίδεκά φησιν ὦν τοῖς ἐπτά ἄλλους ἄλλως αἰρεῖσθαι — *Diog. Laert.* I 42). В одном из таких списков семи мудрецов Лас Гермийонский упоминается сразу же вслед за Пифагором, а затем в тексте идет ремарка — «как [пишет] Аристоксен» (ὡς Ἀριστόξενος. — *Ibid.*)⁷⁰.

Сам же Аристоксен критикует «Ласа и некоторых из последователей Эпигона»⁷¹, считавших, что [звук] имеет ширину» (Λάσος τε καὶ τῶν Ἐπιγονείων τινὲς ἔπαθον, πλάτος αὐτὸν οἰηθέντες ἔχειν. — *Aristox.* *Elem. harm.* P. 7), что противоречило воззрениям Аристоксена (см. выше § 1).

Среди самых ранних источники называют имена исследователей V–IV веков до н. э. — Филолая Тарентского (Φιλόλαος ὁ Ταραντῖνος) и Арихта Тарентского (Ἀρχύτας ὁ Ταραντῖνος).

О первом из них сохранились сведения в трудах Никомаха и Птолемея.

В своем сочинении «Руководство по гармонике» Никомах приводит фрагмент, который он представляет как подлинный текст «из первой [книги трактата Филолая] “Естествоиспытатель”» (ἐν τῷ πρώτῳ φυσικῷ), напи-

⁶⁵ Периандр — тиранн Коринфа (625–585 годы до н. э.). Очевидно, подразумевается традиция, запечатленная Диогеном Лаэртским, в которой среди знаменитых древнеэллинских мудрецов числятся и Периандр: «Почитались следующие мудрецы: Фалес, Солон, Периандр...» (Σοφοὶ δὲ ἐνομίζοντο οἶδε: Θαλῆς, Σόλων, Περὶάνδρος... — *Diog. Laert.* I 13).

⁶⁶ См. гл. 4, § 4.

⁶⁷ То есть музыку, выступающую здесь в образе Гармонии.

⁶⁸ Весь данный раздел сочинения Марциана Капеллы приведен в гл. IV, § 4. Но поскольку здесь анализируются свидетельства, посвященные исключительно Ласу Гермийонскому, приходится первый абзац этого фрагмента вновь повторить.

⁶⁹ То есть соответствующих собственным представлениям.

⁷⁰ Правда, здесь Лас представлен как «сын Хармантида или Сисумбринна» (Χαρμαντίδου ἢ Σισυμβρίνου), тогда как в энциклопедии «Суда» он «сын Харбина» (см. выше). Однако, зная особенности античных информационных сообщений, касающихся таких сфер, как сведения о родителях того или иного исторического персонажа (особенно времен архаики), вряд ли следует сомневаться, что речь идет именно о том Ласе, который нас интересует.

⁷¹ О нем см. далее.

санном на дорийском диалекте. Здесь содержатся не собственные идеи Филолая, а специальная музыкально-математическая терминология, использовавшаяся в пифагорейской среде. Основные положения этого отрывка следующие (*Nicom. Enchir.* 9):

Ἔχει δὲ οὕτως ἡ τοῦ Φιλολάου λέξις.
ἁρμονίας δὲ μέγεθος συλλαβὰ καὶ
δι' ὄξειαν. τὸ δὲ δι' ὄξειαν μείζον τῆς
συλλαβᾶς ἐπογδοῶ.

Текст Филолая таков: «Величина гармонии — *силлаба* и *диоксия*⁷². *Диоксия* же больше *силлабы* на эпогдоос.

Ἅ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι' ὄξειαν
ἁμιόλιον, τὸ διὰ πασᾶν δὲ διπλόον.
οὕτως ἁρμονία πέντε ἐπογδοῶν καὶ δυοῖν
διέσεον. δι' ὄξειαν τρί' ἐπογδοᾶ καὶ διέ-
σεις, συλλαβὰ δὲ δὺ' ἐπογδοᾶ καὶ διέσεις.

Силлаба — эпитрит, а *диоксия* — гемиольное отношение, октава же — двойное отношение. Таким образом, гармония [состоит] из пяти эпогдоосов и двух диесисов. *Диоксия* — из трех эпогдоосов и диесиса, а *силлаба* — из двух эпогдоосов и диесиса.

Весь этот лексический арсенал освящен пифагорейской традицией и, очевидно, продолжительное время использовался в среде последователей Пифагора.

Первый термин, упомянутый в этом источнике, «силлаба» (ἡ συλλαβὰ — буквально «слог»), заимствован из грамматики, где он указывает наименьшее смысловое сочетание букв, а в музыкальной теории — наименьший симфонный интервал — кварту, выражавшуюся «эпитритом» (ἐπίτριτον), — 4 : 3⁷³. Заимствование термина «силлаба» из грамматики было весьма оправдано, поскольку существовала всеобщая убежденность, что метrorитмические особенности поющего стиха распространяются и на музыку. Поэтому, по сложившейся традиции, категории стихосложения и музыкального языка могли определяться одинаково. Казалось бы, что при таком подходе естественнее всего было извлекать из грамматики или поэтической метрики и другие детерминанты. Однако подобные ожидания не подтверждаются.

Второй термин, упомянутый вслед за *силлабой* в цитате Филолая и предназначавшийся квинте, — «диоксия» (δι' ὄξειαν), что «описательно» можно перевести как «посредством [движения] к высокому [звуку]⁷⁴»). Никомах трактует «диоксию» так: «...то, что продвигается вверх [от кварты] является квинтой» (ἐστὶν ἡ διὰ πέντε ἐπὶ τὸ ὄξυ προχωροῦσα. — *Nicom. Enchir.* 9). Очевидно именно таким образом фиксировалось увеличение объема квинты (по сравнению с квартой), выражавшейся «гемиольной» (ἁμιόλιον) пропорцией — 3 : 2⁷⁵.

«Гармония» (ἡ ἁρμονία) в процитированном фрагменте Филолая — обозначение октавы, состоящей из пяти *эпогдоосов*⁷⁶ (то есть интервалов в 9 : 8) и двух *диесисов*⁷⁷ (каждый из которых выражался пропорцией 256 : 243). Кварта же, под названием *силлаба* (4 : 3), образована двумя эпогдоосами и диесисом, а квинта, определявшаяся как *диоксия* (3 : 2), составлялась из трех *эпогдоосов* и *диесиса*.

⁷² О семантике данных терминов см. далее.

⁷³ Об этой пропорции см. гл. IV, сноску 119.

⁷⁴ Scil. ἡ φωνή.

⁷⁵ См. гл. IV, § 2 «в».

⁷⁶ Об этом термине см. гл. IV, сноску 107.

⁷⁷ В данном тексте «диесис» — обозначение полутона. Об этом см. гл. IV, § 3 «б».

Таким образом, благодаря цитате из Филолая, сохранившейся у Никомаха, можно установить некоторые данные о специальной музыкальной терминологии, использовавшейся в пифагорейском сообществе.

Боэций дважды упоминает имя Филолая. Пятая глава третьей книги его трактата «О музыкальном установлении» так и называется «Как Филолай делит тон» (*Quemadmodum Philolaos tonum dividat*). Освещая лишь математическую сторону проблемы, автор подробно объясняет методику пропорционального выражения частей тона. В восьмой главе той же третьей книги, носящей название «Об интервалах меньших, чем полутон» (*De minoribus semitonio intervallis*), описываются величины, образующиеся при делении тона на меньшие части. Подобно предыдущим разделам сообщение Филолая рассматривается не как изложение его мнения, а как представление пифагорейского учения об интервалах (*Boet. De instit. mus. III, 8*):

Philolaus igitur haec atque his minora spatia talibus definitionibus includit. Diesis, inquit, est spatium, quo maior est sesquitertia proportio duobus tonis. Comma vero est spatium, quo maior est sesquiocitava proportio duabus diesibus, id est duobus semitoniis minoribus. Schisma est dimidium commatis, diaschisma vero dimidium dieseos, id est semitonii minoris. Ex quibus illud colligitur: quoniam tonus quidem dividitur principaliter in semitonium minus atque apotomen, dividitur etiam in duo semitoniam et comma; quo fit, ut dividatur in quattuor diaschismata et comma. Integrum vero dimidium toni, quod est semitonium, constat ex duobus diaschismatibus, quod est unum semitonium minus, et schismate, quod est dimidium commatis. Quoniam enim totus tonus ex duobus semitoniis minoribus et commate coniunctus est, si quis id integre dividere velit, faciet unum semitonium minus commatisque dimidium. Sed unum semitonium minus dividitur in duo diaschismata, dimidium vero commatis unum schisma. Recte igitur dictum est, integre dimidium tonum in duo diaschismata atque unum schisma posse partiri, quo fit, ut integrum semitonium minore semitonio uno schismate differre videatur. Apotome autem a minore semitonio duobus schismatibus differt; differt enim commate.

Эти и меньшие его⁷⁸ интервалы Филолай характеризует такими определениями. Он говорит, что *диесис* — это пространство, на которое пропорция 4 : 3 больше двух тонов. *Комма* же — это пространство, на которое пропорция 9 : 8 больше двух *диесисов*, то есть двух меньших полутонов. *Схисма* — половина *коммы*, *диасхисма* же — половина *диесиса*, то есть меньшего полутона. Из этих [определений] следует: тон делится преимущественно на меньший полутон и *потому*, он также делится на два [меньших] полутона и *комму*; из чего [вытекает], что он мог бы делиться на четыре *диасхисмы* и *комму*. Но точная половина тона, которая является [подлинным] полутоном, состоит из двух *диасхисм*, что равно одному меньшему полутону и *схисме*, составляющей половину *коммы*. Так как целый тон образован из двух меньших полутонов и *коммы*, то если кто-то захотел бы правильно его разделить, он сделал бы один меньший полутон и половину *коммы*. Но один меньший полутон делится на две *диасхисмы*, половина же *коммы* — это одна *схисма*. Значит, правильно сказано, что точная половина тона может делиться на две *диасхисмы* и одну *схисму*. Поэтому очевидно, что полный полутон отнимает от меньшего полутона одну *схисму*. *Апотому* же отделяет от меньшего полутона две *схисмы*, ибо [их]

⁷⁸ То есть тона.

Sed duo schismata unum perficiunt отделяет *комма*. Но две *схисмы* создают одну *комму*.

Все эти интервальные манипуляции оперируют пятью величинами, определяемыми латинскими вариантами греческих названий. Согласно пифагорейской концепции тон делится на две неравные части: малый полутон, именованный *diesis* (ἡ δίεσις, от διίημι — «распускать», «впускать»), бóльший полутон — *apotoma* (ἡ ἀποτομή — «отрезок», «часть»). В грекоязычных источниках, как правило, для определения меньшего полутона использовался термин «лимма» (τὸ λεῖμμα — «отрезок», «часть»)⁷⁹. К сожалению, выяснить причины именно такого применения односемантических терминов ἡ δίεσις и τὸ λεῖμμα пока не удастся. Поздние авторы считали, что в древности они использовались параллельно: «У более древних [ученых] он⁸⁰ назывался “лиммой” или “диесисом”» (apud antiquiores autem limma vel diesis vocabatur. — *Boet. De instit. mus.* II 28).

Превышение апотомы над лиммой определялось как *comma* (τὸ κόμμα — «то, что отрезано», от глагола κόπτω — «отсекать»). Половина же коммы квалифицировалась как *schisma* (τὸ σχίσμα — «расщепление», «разделение», от глагола σχίζω — «рассекаю», «расщепляю»), а половина малого полутона — как *diaschisma* (τὸ διασχίσμα — «расщепление», «разделение»).

В виде таблицы эту схему тона можно представить так:

| ТОН | | | | | |
|-----------|-----------|---------|--------|-----------|-----------|
| лимма | | апотома | | | |
| диесис | | комма | | диесис | |
| диасхисма | диасхисма | схисма | схисма | диасхисма | диасхисма |

Таковы сведения, которые можно извлечь из сохранившихся фрагментов Филолая в передаче других авторов. Анализ этого материала показывает, что с его именем связываются не исследования самого ученого, а общепифагорейские представления о музыкальных интервалах⁸¹.

Значительно чаще в источниках упоминается другой пифагореец — Архит Тарентский. Ему приписывается создание многих сочинений, посвященных музыкальной тематике: «Гармоник» («Ἐὸ ἁρμονικός» — *Nicom. Introd. arithm.* I, 3, 4. P. 6, 16), «О музыке» («Περὶ μουσικῆς» — *Porph. In Harm. Ptolem. comm.* 5. P. 92, 29), «Об авлосах» («Περὶ αὐλῶν» — *Athen.* IV, 184 E), «О средних» («Περὶ τῶν μεσοτήτων» — *Porph. In harm. Ptolem. Comm.* 5. P. 93, 5). Однако конкретных данных о его деятельности в этой области сохранилось крайне мало⁸². Например, известен ряд сообщений о некоей «погремушке Архи-

⁷⁹ См. гл. IV, § 2 «а» и § 3 «б».

⁸⁰ Scil. semitonium.

⁸¹ Порфирий упоминает имя Филолая, когда говорит о тех, кто «называл интервал “превышением” [одного звука над другим], как платоник Элиан и Филолай, [применявшие это] обозначение для всех интервалов» (διάστημα ἐκάλεσαν εἶναι ὑπεροχῆν, ὡς Αἰλιανὸς ὁ Πλατωνικός καὶ Φιλόλαος ὁ ἐπὶ πάντων τῶν διαστημάτων προσηγορίαν. — *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 91).

⁸² Некоторые новоевропейские ученые, анализируя данные о деятельности Архита в области музыки, основываясь на противоречивой рукописной информации, приписывали ему даже создание знаменитого трактата «Деление канона» (Κατατομή κανόνος). См., например, *Ван-дер Варден*. Пробуждающаяся наука. Пер. с английского Г. Е. Куртика. Под ред. А. А. Гурштейна. М., 1959. С. 59.

та» (Ἄρχυτου πλαταγῆν). О ней пишет не только Аристотель, утверждавший о «необходимости, чтобы дети имели какое-либо занятие, и нужно думать, что [с этой точки зрения] погремушка Архита оказалась прекрасной» (...δεῖ τοὺς παῖδας ἔχειν τινὰ διατριβήν, καὶ τὴν Ἄρχυτου πλαταγῆν οἶεσθαι γενέσθαι καλῶς — *Aristot. Polit. VIII, 6, 1340b, 25–27*). Этот «инструмент» был запечатлен и в византийской энциклопедии «Суда», а его популярность была связана с использованием в быту, но к научной работе Архита в сфере музыки это не имеет никакого отношения.

С именем Архита частично связана уже неоднократно упоминавшаяся «гармония сфер», звучание которой было недоступно человеческому слуху, и эта *antinomia* требовала объяснения. Одно из них и приписывается Архиту, которое передает Порфирий (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 81*):

Γράφει οὖν ὁ Ἄρχυτας, οὗ καὶ πρόσθεν τὴν λέξιν παρεθήκαμεν περὶ τῶν ψόφων τάδε.

Πολλοὺς μὲν δὴ αὐτῶν οὐκ εἶναι ἀμῶν τᾶ φύσει οἴους τε γινώσκεσθαι, τοὺς μὲν διὰ τὰν ἀσθένειαν τὰς πλαγᾶς, τοὺς δὲ διὰ τὸ μάκος τὰς ἀφ' ἀμῶν ἀποστάσιος, τινὰς δὲ καὶ διὰ τὰν ὑπερβολὰν τῷ μεγέθεος· οὐ γὰρ παραδύεσθαι ἐς τὰν ἀκοὰν ἀμῖν τῶς μεγάλως τῶν ψόφων, ὥσπερ οὐδ' ἐς τὰ σύστομα τῶν τευχέων ὅκκα πολὺ τις ἐκχέη, οὐδὲ ἐκχεῖταιίη.

Архит, которого мы [и] раньше допускали [в наш] текст, пишет о [космических] звучаниях⁸³ так:

«Многие из них не могут распознаваться природой наших [чувств]: одни — из-за слабости ударов, а другие — из-за большой отдаленности от нас, а некоторые — из-за чрезмерной величины⁸⁴ [звучания]. Ведь огромные шумы не достигают нашего слуха, подобно тому, как если кто-то в узкие горлышки⁸⁵ [сосудов] вливает много [жидкости], она не вливается.

Трудно сказать, насколько убедительно было такое толкование для современников. Во всяком случае, многие столетия спустя один из этих аргументов приводил Цицерон, указывая, что несущиеся с большой скоростью небесные тела должны издавать звуки невероятной силы, для восприятия которых слух человека не приспособлен: «Уши людей, охваченные этим звучанием, глухнут» (*Nos sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt. — Cic. De re pub. VI, 5, 19*). А затем он поясняет высказанную мысль (*Ibid.*):

Hic vero tantus est totius mundi incitatissima conversione sonitus, ut eum aures hominum capere non possint, sicut intueri solem adversum nequitis, eiusque radiis acies vestra sensusque vincitur.

Это столь громадное звучание, [возникающее от] бесконечно быстрого вращения всего мира, что уши людей не могут его охватить, как вы не в состоянии пристально смотреть напрямик на солнце, [поскольку] острота вашего зрения и восприятия побеждаются его лучами.

Совершенно очевидно, что все указанные выдержки, источниками которых, возможно, были сочинения Архита, мало относятся к самой музыке. Таких сообщений, которые касались бы непосредственно ее, фактически только два. Одно из них, также сохранившееся в трактате Порфирия, трудно при-

⁸³ Следует обратить внимание, что в данном случае используется термин ὁ ψόφος («шум»), который в специальной литературе никогда не применялся в значении «музыкальный звук».

⁸⁴ То есть громкости.

⁸⁵ σύστομος — «узкоротый».

знать достоверным. Оно гласит: «Последователи Архита говорили, что «для слуха в симфониях получается ощущение одного звука» (Ἐλεγον δ' οἱ περὶ τὸν Ἀρχύταν «ἐνὸς φθόγγου γίνεσθαι κατὰ τὰς συμφωνίας τὴν ἀντίληψιν τῆ ἀκοῆ»). — *Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 104*). Действительно, такое утверждение по отношению к кварте, квинте и октаве должно быть обстоятельно проверено. Ведь пифагорейцев, согласно их концепции, нисколько не интересовали особенности восприятия, поэтому фраза «ощущение одного звука» отклоняется от основного их методического принципа. Об этом говорит систематически провозглашавшийся лозунг, в основе которого лежала идея: «чувства ошибаются, а разум — никогда». Любые же свидетельства противоположной направленности трудно соотносить с пифагорейцами (особенно с древними), и не исключено, что они являются следствием поздней редакции.

Единственное важное сведение о работе Архита в области музыки приведено в «Гармонике» Клавдия Птолемея (*Ptolem. Harm. II 14*), где сообщаются акустические данные, которыми, по мнению Архита, должны обладать некоторые ладовые образования⁸⁶:

«диатонический лад по Архиту» (τὸ διατονικὸν γένος κατ' Ἀρχύτον) —
28 : 27 – 8 : 7 – 9 : 8);

«хроматический лад по Архиту» (τὸ χρωματικὸν γένος κατ' Ἀρχύτον) —
28 : 27 – 243 : 224 – 32 : 27;

«энгармонический лад по Архиту» (τὸ ἐναρμόνιον γένος κατ' Ἀρχύτον) —
28 : 27 – 243 : 332 – 32 : 27.

Не следует думать, что эти интервальные последовательности заимствованы из практики или предназначались для нее⁸⁷. Это был результат математических поисков, представлявшийся исключительно умозрительно наиболее верным для тех, кто их вычислял.

На этом, в основном, завершаются сведения, которые в античных источниках персонифицированно связываются с деятельностью в науке о музыке некоторых последователей Пифагора.

§ 4

Постпифагорейский период

а) Теофраст Эресский

В сообщениях о деятельности более поздних авторов есть материал по музыке из несохранившихся работ Теофраста Эресского⁸⁸ (рубеж IV–III веков до н. э.), ученика и последователя Аристотеля. До нас дошла лишь одна обширная цитата, «из второй [книги его трактата] “О музыке” (ἐν τῷ δευτέρῳ Περὶ μουσικῆς), излагающаяся Порфирием (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 61–65*)⁸⁹. Анализ этого фрагмента показывает, с одной стороны, стрем-

⁸⁶ Как всегда, приводящиеся в данной монографии интервальные ряды излагаются в последовательности, соответствующей по звучанию снизу-вверх (что соответствует расположению пропорций слево-направо). У Птолемея они изложены в ином порядке.

⁸⁷ Их анализ, а также результаты исследования других акустических разновидностей ладовых форм, вычисленных иными учеными (они приводятся далее), см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. С. 79–95.

⁸⁸ О нем см. гл II, § 3 «б».

⁸⁹ Из утраченных сочинений Теофраста, посвященных музыке, Диоген Лаэртский упоминает «Одну [книгу] Гармоник» (Ἀρμονικῶν α'. — *Ibid. V 46*), трактаты «О музыке» (Περὶ μουσικῆς. — *Ibid. V 47*) и «О сведущих в музыкознании» (Περὶ

ление выйти из «математического плена» пифагорейской школы, а с другой — невозможность найти собственно музыкальные критерии для объяснения процессов, происходящих в музыке.

Приводя результаты ее изучения пифагорейцами, Теофраст констатирует:

καὶ γὰρ εἰ πᾶν διάστημα πλήθός τι, τὸ δὲ μέλος ἐκ διαφορῶν φθόγγων, τὸ μέλος ὅτι ἀριθμὸς τοιόνδε ἂν εἴη.

Ведь если всякий интервал — некое количество, а мелос [состоит] из различных звуков [образующих интервалы], то мелос должен был бы выражаться именно числом.

Но понимая спорность такого утверждения, Теофраст, чтобы найти подтверждение своим сомнениям, обращается к средствам выразительности других искусств. Так, он высказывается о красках, поскольку, по его мнению, «никакая простая краска не отличается [по цвету] от [другой такой же] простой краски количеством» (οὐδὲν γὰρ χρώμα ἀπλοῦν ἀπλοῦ χρώματος ποσότητι διαφέρει). Но даже размышления над соединением красок в неодинаковых и одинаковых количествах, подобно интервальным контактам звуков, не помогают «уловить» параллелей с организацией музыкального материала. Аналогичный результат получается и тогда, когда Теофраст, в ходе тех же поисков, обращается к особенностям исполнения музыки, и в частности — к степени напряжения при звучании различных регистров. В итоге он приходит к обезнадлежающему выводу: «Ведь подобно тому, как требуется сила, чтобы издать высокий звук, так [она требуется], чтобы озвучить и низкий» (ὡς γὰρ τινος δέονται δυνάμεως εἰς τὸ τὴν ὀξεῖαν ἐκφώνησαι, οὕτω καὶ εἰς τὸ τὴν βαρεῖαν φθέγγασθαι).

Возможно, если бы Теофраст пошел по пути другого ученика Аристотеля, Аристоксена, и вложил в употребляемый им термин ἡ δύναμις иной смысл — не «силу» и «мощь», а «значение» (что предполагает полисемантика этого слова), — то получил бы иной результат. Не исключено, что в этом случае он мог бы приблизиться к пониманию регулируемых системой взаимодействий между звуками. Ведь каждый из них выполняет в тетрахордной организации, являющейся основной смысловой единицей системы, определенную функцию. Но направленность мышления, в основе которого все же лежала идея об интервалах (пусть даже не в «математической форме»), не давала возможности расширить аналитическое поле. Поэтому он пытался проникнуть в суть проблемы через ту же интервалику, сравнивая ее звуки с пространством, которое находится между ними. Но ничего положительного не могла дать и такая «методика»:

...οὐδὲ τὰ διαστήματα τοῦ μέλους αἴτια ὡς ποιοῦντα, ἀλλ' ὡς μὴ κωλύοντα. εἰ γὰρ τις ἅμα φθέγγοιτο κατὰ τὸ συνεχὲς καὶ τοὺς μεταξὺ τόπους, ἄρ' οὖν ἐκμελῆ προῖοιτο φωνήν; ὦν οὖν μὴ παραπεμπομένων ἐκμέλεια γίνοιτο ἂν οὐχὶ τούτων παραλειπομένων ἢ ἐμμέλεια, ὡς εἰ μὴ παραλειφθεῖεν κωλυσόντων.

...интервалы не причина создания мелоса, а [явление], не мешающее [ему]. Ибо если бы кто-то озвучил одновременно [интервалы] по последовательности [звуков] и пространства между [ними], то разве звучание не оказалось бы немелодичным? Ведь немелодичность [возникает] не из-за того, что [пространства] пропускаются, а мелодичность не из-за того, что ими пренебрегают, а потому что, про-

τῶν μουσικῶν. — Ibid. V 49). Перевод последнего из указанных заглавий обусловлен вполне определенными причинами (о них см. сектор «е» данного параграфа).

пускаясь, они не препятствуют [мелодичности].

Такой вывод находится приблизительно на том же «научном» уровне, на котором оказываются идеи современных музыковедов о так называемых «кластерах»⁹⁰. Поэтому Теофрасту не оставалось ничего другого, как указать на природу, породившую любые звуки (как музыкальные, так и немзыкальные), в качестве регулятора их движения. В результате он провозглашает, что «их⁹¹ различие по природе самодостаточно» (ἡ γὰρ αὐτῶν φύσει διαφορὰ αὐτάρκης ἔσται εἰς τὴν τῶν μελῶν γένεσιν). Подобное заключение, очевидно, представлялось ему наиболее убедительным и освобождало от поисков глубинных причин самых различных музыкальных явлений⁹².

б) Эратосфен Киренский

Если в сведениях о деятельности Теофраста просматривается стремление выйти за пределы пифагорейских «математических этюдов», то это не означает, что в постпифагорейский период полностью прекратилась эта традиция. Многие ученые продолжали идти по «пифагорейскому пути». Среди них был работавший в самых различных областях научного знания Эратосфен Киренский (Ἐρατοσθένης ὁ Κυρηναῖος), живший на рубеже III–II веков до н. э. Клавдий Птолемей приводит следующие акустические варианты ладовых форм, якобы вычисленных Эратосфеном⁹³:

«диатонический лад по Эратосфену» (τὸ διατονικὸν γένος κατὰ Ἐρατοσθένη) —
256 : 243 – 9 : 8 – 9 : 8);

«хроматический лад по Эратосфену» (τὸ χρωματικὸν γένος κατὰ Ἐρατοσθένη) —
20 : 19 – 19 : 18 – 6 : 5;

«энгармонический лад по Эратосфену» (τὸ ἐναρμόνιον γένος κατὰ Ἐρατοσθένη) —
40 : 39 – 39 : 38 – 19 : 15.

Кроме этого сообщения о его музыковедческо-математической деятельности некоторую информацию можно получить из трактата Теона Смирнского, где сказано (*Theon. Smyrn.* P. 81–82):

Ἐρατοσθένης δὲ ἐν τῷ Πλατωνικῷ φησι, μὴ ταῦτόν εἶναι διάστημα καὶ λόγον. ἐπειδὴ λόγος μὲν ἐστὶ δύο μεγεθῶν ἢ πρὸς ἄλληλα ποιά σχέσις· γίνεται δ' αὕτη καὶ ἐν διαφοροῖς <καὶ ἐν ἀδιαφοροῖς>⁹⁴.

διάστημα δὲ ἐν διαφέρουσι μόνον, ἢ κατὰ τὸ μέγεθος ἢ κατὰ ποιότητα ἢ κατὰ θέσιν

Эратосфен в «Платонике»⁹⁵ говорит, что интервал и пропорция — не одно и то же. Поскольку пропорция — некое отношение двух величин между собой, то она получается и между различными <и между неотличающимися> [членами]...

Интервал же отличают только одним [каким-то свойством]: либо только по

⁹⁰ См. Интродукция § 1. Да и сам английский термин cluster («скопление») свидетельствует о полной беспомощности музыкознания, способного фиксировать лишь «скопление» звуков, не понимая музыкальной логики их соединения.

⁹¹ То есть звуков.

⁹² Некоторые интересные сведения дает фрагмент из сочинения Теофраста «Περὶ φυτῶν ἱστορίας» («Об изучении растений» IV, 11, 2–7), посвященный рассказу о тростнике, из которого изготовлялись трости для авлосов. См.: *Герцман Е.* Трости для авлоса. С. 38–42.

⁹³ О нем уже упоминалось, см. гл. II, § 3 «б».

⁹⁴ Эта и следующая вставки в этом фрагменте — конъюнктуры Эд. Гиллера, издателя сочинения Теона Смирнского.

⁹⁵ «Платоник» — название сочинения Эратосфена.

ἢ ἄλλως ὁπωσοῦν. δῆλον δὲ καὶ ἐντεῦθεν, ὅτι λόγος διαστήματος ἕτερον τὸ γὰρ ἤμισυ πρὸς τὸ διπλάσιον <καὶ τὸ διπλάσιον πρὸς τὸ ἤμισυ> λόγον μὲν οὐ τὸν αὐτὸν ἔχει, διάστημα δὲ τὸ αὐτό.

Если в целом мнение автора о разнице между пропорцией и интервалом вполне ясно, то его трактовка некоторых особенностей последнего вызывает вопросы. Действительно, отличие интервалов «по величине» (κατὰ τὸ μέγεθος) — очевидно, тогда как «по качеству» (κατὰ ποιότητα) и «по положению» (κατὰ θέσιν) — весьма туманно. В античной теории музыки термин ἡ ποιότης («качество») не применялся к интервалам. Он использовался, в основном, как некое общее понятие, например, в таком утверждении: «Становится ясно, что качество гармонии получается из последовательно порядка звуков» (ἐκ τῆν τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας τῆν τῆς ἀρμονίας ποιότητα φανερὰν γενέσθαι συμβαίνει. — *Arist. Quint. De mus. I 8*). Клавдий Птолемей несколько раз упоминает этот термин в одной из глав первой книги «Гармоники», где ἡ ποιότης соотносится исключительно с акустическими свойствами немusикальских звуков. В источниках можно встретить также классификацию звуков «по качеству» при их разделении на музыкальные и немusикальские (*Cleon. Isag. 2*):

Ταῦτα δὲ θεωρεῖται ἐν φωνῆς ποιότητι, ἧς κινήσεις εἰσὶ δύο, ἡ μὲν συνεχῆς τε καὶ λογικὴ καλουμένη, ἡ δὲ διαστηματικὴ τε καὶ μελωδική.

Согласно этому фрагменту, звук может обладать качеством либо музыкального, либо немusикального.

Еще сложнее обстоит дело с «качеством» интервала, определяемого «положением» (κατὰ θέσιν). Ведь вне зависимости от того, идет ли речь о его «положении» в определенном музыкальном регистре или в музыкальной системе, — каждый интервал остается одним и тем же.

Все эти наблюдения показывают как Эратосфен «метался» между музыкальным пифагореизмом и стремлением подойти к осмыслению музыкальных категорий с другой позиции. То же самое подтверждает и еще один фрагмент Порфирия, также посвященный Эратосфену (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 91*):

Ἐρατοσθένης μὲν οὖν φησιν ἕτερον εἶναι διάστημα λόγον. ἐν γὰρ ἐνὶ διαστήματι δύο λόγοι γίνονται. ὁ δὲ λόγος δις φέρεται, ὁ τε τοῦ ὀμείζονος πρὸς τὸ ἔλαττον καὶ τοῦ ἐλάττονος πρὸς τὸ μείζον καὶ κοινὴ διαφορά ὑπεροχῆς καὶ ἐλλείψεως ὡς τῆς διαφορᾶς δηλονότι τὸ διάστημα ποιούσης. διπλασίον τε γὰρ φησι πρὸς ἤμισυ καὶ ἡμίσεος πρὸς διπλάσιον ὁ μὲν λόγος ἕτερος, τὸ αὐτὸ δὲ διάστημα.

величине, либо по качеству, либо по положению, либо как-нибудь иначе. И отсюда очевидно, что пропорция — [нечто] иное, чем интервал, ибо половинное к двойному и <двойное к половинному> не является одним и тем же отношением, а интервал один и тот же.

Относительно качества звука рассматриваются такие [особенности]. Существует два движения: одно слитное, называемое также разговорным, другое — интервальное и мелодическое.

Эратосфен говорит, что интервал [нечто] другое, чем пропорция. Ведь в одном интервале получается две пропорции. Пропорция проявляется дважды: большее [число] к меньшему и меньшее к большему, а также общая разница превышения и недостачи [между членами пропорции], так как разница создает интервал. Он⁹⁶ говорит к тому же, что неодинакова

⁹⁶ То есть Эратосфен.

пропорция удвоенного к половине и половины к удвоенному, а интервал тот же самый.

Таков краткий комплекс сохранившихся сведений о воззрениях Эратосфена. Совершенно очевидно, что они не отличаются каким-либо своеобразием, а содержат лишь повторение общеизвестных положений, бытовавших в античной теории музыки ко времени его жизни.

в) Панэтий Младший

В комментариях Порфирия к «Гармонике» Птолемея упоминается еще один ученый Панэтий Младший (Παναίτιος ὁ νεώτερος), высказывавшийся по проблемам музыкознания. Очевидно, определение «младший» было дано ему, чтобы отличить от известного философа-стоика Панэтия Родосского (II в. до н. э.)⁹⁷. Панэтий Младший, скорее всего, был математиком. Так, после обсуждения одной цитаты Платона в трактате Порфирия (*Plat. Tim.* 36a–b) можно прочесть (*Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 92):

Διὰ δὴ τῶν εἰρημένων τὰ διαστήματα, οὐ τὰς ὑπεροχάς, ἀλλὰ τοὺς λόγους συνήθως φησὶν ὡς καὶ Δημητρίῳ καὶ Παναίτιῳ δοκεῖ τοῖς μαθηματικοῖς.

Из сказанного [ясно], что он⁹⁸ обычно называет интервалы не превышениями, а пропорциями, как принято у математиков — Деметрия и Панэтия.

Поскольку же математика рассматривалась последователями пифагорейцев как *sciencia scienciarum*, то это давало основание ее экспертам излагать свои мысли, касающиеся всех областей знаний, в которых применялись математические методы анализа. Музыкознание на протяжении почти всей античной эпохи входило в цикл таких дисциплин.

Из всех «музыковедческих экскурсов» Панэтия Младшего, благодаря Порфирию, сохранился лишь один достаточно обширный фрагмент. Чтобы понять его воззрения в этой области, целесообразно ознакомиться со всем этим текстом (*Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 65–66):

Εἴρηται δὲ καὶ Παναίτιῳ τῷ νεωτέρῳ ἐν τῷ Περὶ τῶν κατὰ γεωμετρίαν καὶ μουσικὴν λόγων καὶ διαστημάτων συντόμως περὶ τούτων μετ' εὐλόγου ἀπολογίας τῆς ὑπὲρ τῶν πρεσβυτέρων καὶ διδασκαλίας τῆς κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς χρήσεως. γράφει γὰρ ὧδε.

У Панэтия Младшего в [трактате] «О пропорциях и интервалах в геометрии и музыке» кратко говорится об этих [проблемах]⁹⁹ с разумным оправданием [воззрений] более древних [авторов] и наставлением по использованию чисел. Он пишет так:

⁹⁷ О Панэтии Родосском упоминается в различных источниках. Так, например, согласно Диогену Лаэртскому, он не соглашался с другими философами, рассматривавшими «мантику» (ἢ μαντική — «искусство прорицания») как науку, поскольку «считал ее лишенной основания» (ἀνυπόστον αὐτῆ φησιν. — *Diog. Laert.* VII 149). В этом же памятнике есть еще одно сообщение о нем: «Однако Панэтий и Посейдоний считают, что добродетель недостаточна [для счастья — πρὸς εὐδαιμονίαν], а они говорят, что необходимо также здоровье, [денежные] средства и силы» (ὁ μὲντοι Παναίτιος καὶ Ποσειδώνιος οὐκ αὐτάρκη λέγουσιν τὴν ἀρετὴν, ἀλλὰ χρεῖαν εἶναι φασὶ καὶ ὑγείας καὶ χορηγίας καὶ ἰσχύος. — *Ibid.* VII 128). См. также: *Ciceronis M. Tullii De natura deorum* II 118; *Idem. De divinatione* II 88, 139, 141; *Idem. De officiis* I 11–17, 126.

⁹⁸ То есть Платон.

⁹⁹ В предыдущем предложении речь шла о высказывании Теофраста, согласно которому мелос определяется «не по количеству звуков, а по [их] качеству и своеобразию» (οὐχ ὡς ἐν ποσότητι φθόγγων ἀλλ' ἐν ποιότητι καὶ ἰδιότητι).

Καὶ κατὰ μουσικὴν δὲ τὸ λεγόμενον ἡμιτόνιον κατάχρησις ἐστὶν ὀνόματος. ὁ γὰρ οἰόμενος τὸ μεταξὺ διάστημα ὀξέος καὶ βαρέος διχοτομῆσθαι μέσῳ τινὶ φθόγγῳ ὁμοίος ἐστὶ τῷ τὸ μεταξὺ λευκοῦ καὶ μέλανος ἢ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ διχοτομῆσθαι λέγοντι.

οὐ γὰρ παρὰ τὰ μεγέθη τῶν φθόγγων ἢ περὶ τὰ σύμφωνα πραγματεία, ἀλλὰ περὶ τὰς ποιότητας. οἱ δ' ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπειδὴν λέγωσι τὸ διὰ πασῶν ἐν διπλασίονι λόγῳ, οὐ τοῦτο λέγουσιν, ὅτι τὸ μέγεθος τοῦ φθόγγου τῆς νῆτης διπλοῦν ἐστὶ τοῦ μεγέθους τῆς ὑπάτης ἢ ἀνάπαλιν. τεκμήριον δέ, ἐάν τε γὰρ σφόδρα πλήττωσι τὰς χορδὰς, ἐάν τε τὴν μὲν μᾶλλον, τὴν δ' ἦττον — τὸ μὲν διάστημα ταυτόν — ἢ δὲ μᾶλλον πληττομένη χορδὴ μείζονα ἀποτελεῖ ἦχον, ὥστ' ἔοικεν οὐκ ἐν μεγέθει τὸ διάστημα λέγεσθαι.

πῶς οὖν εἴπερ ἐν ποιότησιν ἐστὶ, τὸ μὲν διὰ πασῶν ἐν διπλασίονι λόγῳ λέγεται, τὸ δὲ διὰ τεσσάρων ἐν ἐπιτρίτῳ καὶ τὸ διὰ πέντε ἐν ἡμιολίῳ καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε ἐν τριπλασίῳ, τὸ δὲ δις διὰ πασῶν ἐν τετραπλασίῳ; ὅτι οὔτε τῆς ὄψεως ἰσχυροῦσης κρίνειν τὰ σύμμετρα τῶν μεγεθῶν ἀλλ' εὐρημένου μέτρου, ᾧ καταμετρούμενα τὰ σύμμετρα κρίνεσθαι πέφυκεν, οὔτε τῆς ἀφῆς ἰσχυροῦσης κρίνειν τὴν κατὰ τὰ βάρη σύγκρισιν, ἀλλ' εὐρημένου ζυγοῦ, ᾧ κρίνεται τὰ βάρη.

...ἄτοπον δὲ δοκεῖ τὴν ἀκοὴν πολὺ ἀσθενεστέραν ὑπάρχουσαν τῆς ὄψεως χωρὶς μέτρου τινος καὶ κανόνος κρίνειν τὰ σύμφωνα τῶν διαστημάτων. οἱ γὰρ αὐτῇ αἰσθήσει προσέχοντες ὡς ἐκ γειτόνων φωνὴν ἀκούοντες, ὅμοιοι φαίνονται τοῖς χωρὶς μέτρου διὰ τῆς ὄψεως περὶ τῆς κατὰ τὰ μεγέθη συμμετρίας ἀποφαινομένοις, οἱ πολὺ ἀφαρματάνουσι τῆς ἀληθείας.

«В музыке употребление слова “полутон” — неверно. Ведь тот, кто думает, что интервал между высоким и низким делится пополам в каком-то звуке, подобен тому, кто говорит, что [разница] между белым и черным либо горячим и холодным [также] делится пополам.

Ибо дело, касающееся *симфоний*, [заключается] не в громкости звуков, а в [их] качественных особенностях. Когда ученые говорят, что октава [выражается] двойным отношением, то они не утверждают, что *нэта* — удвоенная величина *гипаты* или наоборот. Если же ударяют струны с силой, по одной больше, а по другой — меньше, то [все равно] интервал [остается] один и тот же. Струна, ударенная сильнее, создает более громкое звучание, поэтому говорится, что интервал [проявляется] не в размере [силы].

Каким же образом [интервал] проявляется по качеству, когда октава определяется по удвоенной пропорции, кварта — по эпитритной, квинта — по гемиольной, дуодецима — по утроенной, двойная же октава — по учетверенной? Потому что соразмерности величин не определяются [даже] сильным зрением, а [только] изобретенным мерилом¹⁰⁰, по которому удавалось определять измеряемые соразмерности. Сильное же осязание не определяет соединение грузов, а [оно] определяется изобретенными весами, которыми оцениваются грузы.

...неверно считать, что слух, являющийся более слабым, чем зрение, может определить *симфонные* среди интервалов без какого-либо мерила и *канона*. Те, кто обращаются к чувству, словно слушающие голос от соседей, подобны тем, кто объявляет о правильности [определения] величин при

¹⁰⁰ Все говорит о том, что под термином τὸ μέτρον, переведенном здесь как «мерило», подразумевается комплекс пифагорейских методов анализа интервалики, включающий всю систему работы с каноном и последующее выражение полученных результатов в пропорциональной форме.

помощи зрения, без измерения. Они¹⁰¹ полностью лишены истины.

Четыре раздела этого текста совершенно ясны по содержанию. В первом из них обсуждается общеизвестное положение античной теории музыки, уже упоминавшееся на страницах данной монографии. Согласно ему, тон делится не на два равных полутона, а на малый полутон «лимму» (τὸ λεῖμμα, 256 : 243, приблизительно 90 центов.) и большой — «апотому» (ἡ ἀποτομή — «отрезок», 2187 : 2048, приблизительно 114 центов)¹⁰². Это ни для кого не было секретом. Насколько же удачным представлялось для тех времен сравнение деления тона с контрастными красками или с горячим и холодным, нужно поинтересоваться у современников Панэтия, а их мнение, к сожалению, неизвестно.

На том же уровне происходит объяснение октавы между двумя звуками музыкальной системы — *гипаты* и *нэты*. Здесь следовало бы обратить внимание на явно поверхностное описание, в котором не указывается конкретная система. Ведь если этот текст действительно исходит от Панэтия Младшего, то есть автора, жившего не ранее I века до н. э., то тогда в науке уже фигурировала двухоктавная музыкальная система. Еще за несколько столетий до него Аристоксен писал о «полной системе» (τὸ σύστημα τέλειον. — *Aristox. Elem. harm.* P. 10), не уточняя ее интервальный объем. Вместе с тем, он упоминает тетрахорды «по стыку» (κατὰ συναφήν. — *Ibid.* P. 73, 76) и «по отделению» (κατὰ διάξευξιν. — *Ibid.* P. 73, 77). Кроме того, в его тексте можно встретить подразумеваемую «нэту [тетрахорда] верхних» (ὑπερβολαίᾳς <νήτη>. — *Ibid.* P. 50). Все это косвенные свидетельства, что даже в эпоху Аристоксена в теории музыки была известна двухоктавная музыкальная система. Значит, во времена Панэтия, спустя почти три столетия, она могла оставаться либо такой, либо более расширенной.

Поэтому при обсуждении октавного расстояния между гипатой и нэтой следовало бы в тексте Панэтия указать, что подразумевается «гипата тетрахорда средних» (ὑπάτη [τετράχορδον]¹⁰³ τῶν μέσων) и «нэта тетрахорда отделенных» (νήτη [τετράχορδον] τῶν διεξευγμένων). Ведь в системе находятся также «гипата тетрахорда нижних» (ὑπάτη [τετράχορδον] τῶν ὑλατῶν) и «нэта тетрахорда верхних» (νήτη [τετράχορδον] τῶν ὑπερβολαίων), существовавшие в совершенно иных интервальных отношениях между собой и с иными звуками. Все это небольшие штрихи к образу математика Панэтия, как видно, обладавшего весьма скромными музыкально-теоретическими знаниями.

В последних двух абзацах его текста обосновывается общеизвестное пифагорейское «научное презрение» к чувствам, как показателям истины, и приводятся индексы, считавшиеся подлинным отражением реальности — пропорции симфонных интервалов, от кварты до двойной октавы. А в упоминании о «грузах» (τὰ βάρη) ощущаются отголоски «кузнечной легенды», когда молоты были заменены подвешиванием грузов к струнам. Как известно, к гармонике это не имело уже никакого отношения, но для приверженцев пифагореизма традиции в данном вопросе играли решающую роль. Таким образом, не только Панэтий, но и большинство «неописа-

¹⁰¹ Имеются в виду чувства и те, кто пользуются ими для распознавания истины.

¹⁰² См. гл. V, § 1.

¹⁰³ Как уже неоднократно указывалось, в специальных источниках во всех подобных случаях сам термин τὸ τετράχορδον отсутствует, но всегда подразумевается.

горейцев», продолжая фокусировать свое внимание в музыкознании только на величинах интервалов, не желали видеть никаких других проблем в организации музыкального материала.

Поэтому утрату работы Панэтия «О пропорциях и интервалах в геометрии и музыке» нельзя считать случайностью. Все говорит о том, что ее забвение было предопределено ситуацией в науке, где подобных трактатов было бесчисленное множество, и большинство из них повторяло давно известные установления. Это не могло не отразиться на их рукописной жизни, что выражалось в сокращении производства их копий. Остальные выдержки из сочинения Панэтия подтверждают такой вывод. Например, в одном случае сказано:

Βεβαίῳ δὲ καὶ τὸ προκείμενον καὶ Παναίτιος ἀποδείξας, ὅτι καὶ αὐτὸς Ἐρατοσθένους κατεχρήσατό που τῷ διαστήματι ἀντὶ τοῦ λόγου.

Установленное подтверждает и Панэтий, соглашаясь, что и сам Эратосфен где-то пользовался интервалом вместо пропорции¹⁰⁴.

В другом вновь повторяется о том же самом:

...ὡσπερ ὁ Παναίτιος ἔφασκε, ἡμέτερον τινὰ τῶν παλαιῶν κατ' ἀναλογίαν τοῖς φθόγγοις παραβάλλειν ἀπὸ τῶν ἀριθμῶν, οἷς χρωμένους ἡμᾶς τὸ παχὺ καὶ ἀβέβαιον τῆς ἀκοῆς ἐκκλίνειν.

...как сказал Панэтий, «древние отличали некое мерило и пропорции, [по отношению к] звукам, от чисел, [благодаря] которым мы избегаем грубости применяемых [критериев] и ненадежности слуха».

Все это повторения, переходившие из одного сочинения в другое. Конечно, не исключено, что среди математиков были и те, кто пытался расширить поле исследования, как, например, упомянутый Аристидом Квинтилианом пифагореец Панакей (*Arist. Quint. De mus. I 1*)¹⁰⁶. Но это были, очевидно, единицы, тогда как большинство продолжало «штурмовать» уже давно освоенные проблемы. Среди них был и Панэтий.

г) Трасилл

Аналогичный вывод приходится делать после анализа сообщений источников о музыковедческой деятельности астронома и математика I века (либо рубежа старой и новой эры) Трасилла (Θράσυλλος)¹⁰⁶. Большинство сведений о его воззрениях «информаторы» заимствовали из его труда «О гептахорде» (Περὶ τοῦ ἑπταχόρδου), о котором упоминает Порфирий (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 91, 96*).

По свидетельству Теона Смирнского, Трасилл определял музыкальный звук следующим образом (*Theon. Smyrn. P. 47*):

Θράσυλλος τοίνυν περὶ τῆς ἐν ὀργάνῳ αἰσθητῆς λέγων ἁρμονίας φθόγγων φησὶν εἶναι φωνῆς ἐναρμονίου τάσιν.

Итак, Трасилл, говоря о гармонии, воспринимаемой посредством инструмента, утверждает, что звук¹⁰⁷ — это высотность гармонического звучания.

¹⁰⁴ То есть словом «интервал» вместо термина «пропорция».

¹⁰⁵ Этот фрагмент приведен в гл. III, § 2.

¹⁰⁶ О нем см.: *Sueton. Tiber. 62, 3; Calig. 19, 3*.

¹⁰⁷ Напомню уже упоминавшийся факт (см. гл. IV, сноску 112, а также гл. V, § 2): «фтонг» (ὁ φθόγγος) — термин античного музыкознания, определявший исключительно музыкальный звук (а не какой-либо другой).

Ознакомившись с такой дефиницией, нужно понять, какой смысл вкладывал автор в категорию «гармонического звучания». Соответствующую цитату можно найти в трактате Порфирия (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 96*):

Ἄρμονία δὲ κατὰ Θράσυλλον ἴσ' τὸ συνεστηκὸς ἐκ δυεῖν τιῶν ἢ πλείονων συμφῶνων διαστήματων καὶ ὑπὸ συμφῶνων περιεχόμενον.

Следовательно, «гармонию», а фактически — музыку, он трактовал как образование, которое само по себе является *симфонией* и к тому же еще состоит из *симфоний*. Иначе говоря, вся музыка вновь сводится исключительно к интервальным образованиям. Здесь же можно найти традиционное «философско-математическое» объяснение главного ее феномена, интервала, характерное для многих подобных опусов, где многословно обсуждаются особенности пропорциональных выражений интервалов, а о музыкальных их свойствах вообще не упоминается (*Ibid. P. 91*):

...Θράσυλος ἐν τῷ Περὶ τοῦ ἑπταχόρου ἐπὶ τῆς διαφορᾶς εἶναι τῶν φθόγγων τάττει τὸ διάστημα, γράφων οὕτως.

Τὸ δὲ διάστημα λέγουσιν αὐτὴν τὴν διαφορὰν τὴν γινομένην πρὸς ἀλλήλους δύο φθόγγων τῶν ἀνομοίων, οἷον ἐὰν ὁ μὲν ἦ βαρὺς, ὁ δὲ ὀξύς, ἢ παρ' ἀλλήλους διαφορὰ διάστημα προσαγορεύεται. δαφέρει δὲ λόγος ὑπεροχῆς· καὶ κατὰ τοῦ ὄντος γὰρ διπλήχους καὶ πηχυαίου ἢ μὲν ὑπεροχὴ κατὰ μονάδα θεωρεῖται· ὁ δὲ λόγος διπλασίων τοῦ μείζονος ὄρου πρὸς τὸν ἐλάσσονα. καὶ λόγος ὁ αὐτός ἐστι τοῦ ἕξ πρὸς τὰ τρία καὶ τοῦ δύο πρὸς ἓν· αἱ δ' ὑπεροχαὶ ἄνισοι· ἐν μὲν γὰρ τοῖς ἕξ πρὸς τὰ τρία τριάς ὑπερέχει, ἐν δὲ τοῖς δύο πρὸς ἓν μονάς ὑπεροχῆ· καὶ ἐπὶ τῶν διαφερόντων δὲ μεγεθῶν τῆς αὐτῆς ὑπεροχῆς οὐσῆς μείζων ὁ λόγος ἐπὶ τῶν ἐλασσόνων ἤπερ ἐπὶ τῶν μείζονων, οἷον τοῦ ἕξ ἀριθμοῦ πρὸς τὰ δύο λόγος τριπλάσιος καὶ ἢ ὑπεροχῆ τῶν ὄρων μονάδες τέσσαρες· τῶν δὲ κ' πρὸς τὰ ἑξ ἢ μὲν ὑπεροχῆ μονάδες δ' ἢ αὐτῆ, ὁ δὲ λόγος ἕτερος ἐπὶ δ' ἐλάσσωνῆ.

Гармония по Трасиллу — «то, что составлено из каких-либо двух или многих симфонных интервалов и охватывается симфонией».

...Трасилл в [сочинении] «О гептахорде» устанавливает, что интервал [определяется] по разнице звуков. Он пишет так:

«Интервалом же называют само отличие, возникающее между двумя разными звуками, когда один низкий, а другой — высокий. Разница между ними и называется интервалом. Пропорция же отличается [от интервала] превышением. Ведь когда существуют два пехия и один пехий¹⁰⁸, то [их] превышение рассматривается равным единице; а пропорция [состоит] из удвоенной большего члена к меньшему, и та же самая пропорция существует для 6 : 3 и для 2 : 1. Но [их] превышения не равны, ибо если 6 превышает 3 на 3, то превышение 2 к 1 [равно] 1. И если существует то же самое превышение при различных величинах, то при меньших [членах] пропорция больше, чем при больших, например, пропорция¹⁰⁹ 6 : 2 — тройная пропорция, и превышение членов — 4 единицы, а 20 : 16 — то же самое превышение в 4 единицы, но пропорция другая — 5 : 4».

Благодаря Теону Смирнскому до нас дошло «деление канона» в том виде, как оно представлено в сочинении Трасилла. Его основная задача сво-

¹⁰⁸ Об этой единице измерения см. гл. IV, сноску 116.

¹⁰⁹ ὁ ἀριθμός (буквально «число») во многих источниках появляется в значении «пропорция».

дится к определению на каноне пропорциональных выражений исключительно симфонных интервалов. А она понималась только математически и выражалась в пропорциях, составляющих знаменитую «тетраду»¹¹⁰, состоящую из первых четырех чисел (*Theon. Smyrn.* P. 87):

Ἦ δὲ τοῦ κανόνος κατατομή γίνεται διὰ τῆς ἐν τῇ δεκάδι τετρακτύος, ἢ σύγκειται ἐκ μονάδος δυάδος τριάδος τετράδος, α' β' γ' δ': ἔχει γὰρ ἐπίτριτον, ἡμιόλιον, διπλάσιον, τριπλάσιον, τετραπλάσιον λόγον. διαίρει δὲ αὐτὸν ὁ Θράσυλλος οὕτως.

Деление же канона осуществляется в десятке посредством тетрады, которая образуется из единицы, двойки, тройки, четверки — 1, 2, 3, 4, — ибо она содержит эпитритное, гемиольное, удвоенное, утроенное [и] учетверенное отношения. Трасилл делит его¹¹¹ так.

Затем большой фрагмент текста (более 40 предложений) отведен описанию самого деления канона. Здесь Трасилл не отступает от «тетрады» и последовательно представляет результаты такого деления. Сначала, «если разделить величину [струны] поровну» (δίχα μὲν διελοῦσι τὸ μέγεθος), то есть на две равные части, то сопоставление звучания не поделенной и поделенной струны дает октаву (2 : 1). «Когда же осуществляется деление [струны] на три части» (τρίχα δὲ τῆς διαίρέσεως γενομένης), то их звучание отличается на квинту (3 : 2). «А когда осуществляется деление [струны] на четыре части» (τετραχῆ δὲ τῆς διαίρέσεως γενομένης), их сравнение дает интервал кварты и т. д.

Однако при знакомстве с этим текстом нужно помнить, какую оценку делению канона по методу Трасилла дал знаменитый Никомах Герасский. Когда он пишет, что в недалеком будущем собирается создать новый трактат по гармонике, то сообщает следующую информацию (*Nicom. Enchir.* XI):

Καὶ προσεκηθόμεθα τὸν τοῦ Πυθαγορικοῦ λεγομένου κανόνος κατατομὴν ἀκριβῶς καὶ κατὰ τὸ βούλημα τοῦδε τοῦ διδασκάλου συντετελεσμένην, οὐχ ὡς Ἐρατοσθένους παρήκουσεν ἢ Θράσυλλος, ἀλλ' ὡς ὁ Λοκρὸς Τιμαῖος, ᾧ καὶ Πλάτων παρηκολούθησεν.

Мы приложим также [к нему] деление так называемого пифагорейского канона, составленное точно и по замыслу самого Учителя¹¹², не как [предлагали] Эратосфен и Трасилл, [знающие об этом] понаслышке, а как Тимей Локрский¹¹³, которому следовал и Платон.

Значит, и в Античности было неоднозначное отношение к работам Трасилла в сфере «музыкальной математики». Что же касается его музыкально-теоретических воззрений, то их можно охарактеризовать как нечто безликое, поскольку они повторяют цикл общеизвестных пифагорейских установлений. Эта черта в большей или меньшей степени относится ко всем приверженцам пифагореизма постпифагорейского периода.

д) Дидим

Еще об одном ученом, некоем Дидиме, интересовавшемся музыкой как наукой, упоминают Птолемей и Порфирий. Среди шести Дидимов, зарегистрированных в Энциклопедии «Суда», «склонных» к музыкознанию,

¹¹⁰ Или «тетрактис». См. гл. IV, § 1 «Г»; гл. V, § 1.

¹¹¹ То есть канон.

¹¹² Подразумевается сам Пифагор.

¹¹³ Тимей Локрский — пифагореец, персонаж диалогов Платона «Тимей» и «Критий».

оказался лишь один. Поэтому не остается ничего другого, как считать, что именно его имеют в виду эти авторы. В самой же Энциклопедии о нем сказано следующее:

Δίδυμος, ὁ τοῦ Ἡρακλείδου, γραμμα-
τικός· ὃς διέτριψε παρὰ Νέρωνι, καὶ
ἐχρημάτισατο μουσικός τε ἦν λίαν καὶ
πρὸς μέλη ἐπιτήδειος.

Дидим, сын Гераклида, грамматик,
который проводил время у Нерона
и общался [с ним]. Он был весьма
сведущ в музыкознании и занят [раз-
мышлениями] о мелосах.

Таковы основные сведения о нем, дошедшие до византийских энциклопедистов, и они дают основание считать, что этот Дидим жил в I веке.

Более конкретные данные о направленности его работы в области музыки отмечены Порфирием. Он сообщает о нем как об авторе трактата, название которого приводится в двух вариантах. В начале опуса Порфирия он озаглавлен как «Об отличии музыки пифагорейской от аристоксеновской» (Περὶ διαφορᾶς τῆς Πυθαγορείου μουσικῆς πρὸς τὴν Ἀριστοξενεῖον. — *Porph.* In Harm. Ptol. comm. P. 5). В другом же разделе он назван несколько иначе: «Об отличии аристоксеновцев и пифагорейцев» (Περὶ τῆς διαφορᾶς τῶν Ἀριστοξενείων τε καὶ Πυθαγορείων. — *Porph.* In Harm. Ptol. comm. P. 25). Несомненно, в этом сочинении речь шла не о музыке как искусстве, а о музыкально-теоретических концепциях пифагорейцев и последователей Аристоксена.

Знакомство с фрагментом из этой книги, процитированным Порфирием, показывает, что ее создатель полностью стоял на пифагорейских позициях и порицал обсуждение проблем музыки на основании чувств (Ibid. P. 26):

Ὁ δὲ Δίδυμος ἐξεργαζόμενος τοὺς τόπους
γράφει ταῦτα.

Καθόλου τοίνυν τῶν ἐπὶ μουσικὴν
ἐλθόντων οἱ μὲν αἰσθήσει μόνον προσέσ-
χον τέλειον παρέντες τὸν λόγον. οὐ λέγω
δ' ὡς οἱ τοὶ δίχα τοῦ λόγου τὸ σύνολον
ἢ οὐκὶ κατὰ λόγους τινὰς ἐνυπάρχοντας
τοῖς πράγμασι τὴν αἰσθητικὴν κρίσιν
ἐποιοῦντο.

ἀλλ' κατὰ τὸ πλεῖστον δυναμοῦν οὐ-
δαμῶς αὐτοῖς ἀπόδειξις ἢ ἐπὶ λόγον
ἀναφορά τις ἐγένετο, ἢ ὅλως ἀκολου-
θητικῆς θεωρίας φροντίς, μόνη δὲ τῇ διὰ
συνηθείας αὐτοῖς περιγεγενημένη αἰσθη-
τικῇ τριβῇ ἐπερειδόμενοι ἠρκοῦντο· ἦσαν
δ' οἱ τε ὀργανικοὶ ἰδίως τοιοῦτοι καὶ
οἱ φωναστικοὶ καὶ ἀπλῶς ὅσοι ἔτι καὶ
νῦν συνήθως τῇ ἀλόγῳ τριβῇ λέγονται
χρησθεῖσθαι.

Дидим же, работавший в [этих] об-
ластях, пишет следующее:

«Вообще же, среди приобщившихся
к музыке, те, кто обращаются только
к чувству, совершенно пренебрегают
разумом. Я не утверждаю, что они
создали чувственный критерий, пол-
ностью обособленный от разума либо
по сути не содержащий ничего раци-
онального.

Но в большинстве случаев никто
[из них] не приводил самих доказа-
тельств, либо [аргумента], относяще-
гося к разуму, либо вообще мысль,
соответствующую науке¹¹⁴. Они упи-
рались в единственный доступный
[для них] чувственный метод. Осо-
бенно это были инструменталисты
и учителя вокала, а также просто те,
о ком еще ныне обычно говорят, что
они пользуются нерациональным ме-
тодом.

¹¹⁴ Буквально: «теории».

οἱ δὲ τὴν ἐναντίαν τούτοις ὀρήσαντες τὸν μὲν λόγον προετίμων κριτήν, τῇ δ' αἰσθήσει οὐκέτι οὕτω προσείχον, ἀλλ' ὅσον ἐς ἀφορμὴν μόνον, ἐπαρκούση τὴν ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν, ἵνα ὁ λόγος ἐντεῦθεν διατηρῆ. οὗτοι δ' εἰσὶν οἱ Πυθαγόρειοι.

Мыслящие же противоположно им, предпочитают критерий разума, не обращались к чувству [постоянно], а только как к исходной точке, оказывающей помощь посредством чувств, чтобы далее [действовал] разум. Это пифагорейцы.

В этом полностью «пифагорейском тексте» есть две детали, которые могут свидетельствовать о некоторых особенностях развития античного музыкознания.

Прежде всего, в процитированном отрывке нетрудно заметить смягчение конфликта между противостоящими сторонами. Действительно, пифагореец Дидим, подразумевая аристоксеновцев, отмечает, что не все их идеи полностью обособлены от разума. Значит, строгие последователи Пифагора уже не могут отказать аристоксеновцам в том, что некоторые их установки все же пригодны для познания музыки. В конце же приведенного фрагмента присутствует скрытое признание, что и пифагорейцы иногда обращаются к реакции чувств. Очевидно, таково было одно из «примирительных» направлений в музыкознании, следы которого можно обнаружить и у Птолемея, утверждавшего, что «критерии гармонии — слух и разум» (κριτήρια μὲν ἀρμονίας ἀκοὴ καὶ λόγος)¹¹⁵.

Однако все это представляет собой только общую методологию музыкознания, как и сообщение Птолемея, суть которого изложена в главе его трактата «О том, что сведущий в музыкознании Дидим предложил приспособить к канону» (Περὶ ὧν Δίδυμος ὁ μουσικὸς ἔδοξε προσποιεῖν τῷ κανόνι. — *Ptolem. Harm.* II 13). «Новшество» Дидима также не относится к его музыкально-теоретическим представлениям, а является лишь способом модернизировать главный инструмент музыкальной «лаборатории» пифагорейцев. Хотя, по словам Птолемея, Дидим так и «не смог найти какого-то решения»¹¹⁶ (οὐ δυνηθεὶς εὑρεῖν τινα θεραπείαν. — *Ibid.*) стоявшей перед ним задачи.

Конечно, самые интересные материалы о деятельности Дидима связаны с его вычислениями интервалов для ладовых образований. Согласно Птолемею, они были следующие (здесь интервальные величины, как принято в настоящей монографии, даются согласно направленности их звучания снизу — вверх, что соответствует расположению пропорций в тексте слева направо¹¹⁷):




«энгармонический лад по Дидиму» (τὸ ἐναρμόνιον γένος κατὰ Δίδυμον)

¹¹⁵ Эта идея Птолемея уже упоминалась (см. гл. IV, § 3 «б»). Чтобы верно определить ее «историческое место» в музыкознании, целесообразно вновь напомнить (см. гл. III, § 2), что даже главный «обвиняемый» пифагорейцами, Аристоксен, в свое время писал: «Наука восходит к двум [основаниям]: к слуху и разуму» (Ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο, εἷς τε τὴν ἀκοὴν καὶ εἷς τὴν διάνοιαν. — *Aristox. Elem. harm.* P. 42). Но в экстазе научного противостояния противники Аристоксена зачастую забывали об этом, а некоторые из них, возможно, даже не имели полного представления о воззрениях своего оппонента.

¹¹⁶ Буквально «излечения».






¹¹⁷ Как уже указывалось, в античных источниках, а в том числе и в «Гармонике» Птолемея, — все наоборот. Для удобства анализа пропорциональные выражения интервалов в приводящихся таблицах соотнесены с соответствующими звуками тетраордных образований, представленных современными нотными последовательностями (см. гл. V, § 5, сноску 141).

ТАБЛИЦА XXVI

| | | | | | |
|---|---------|--|---|--|--|
| | 32 : 31 | | 31 : 30 | | 5 : 4 |
|  | X | |  | |  |





«хроматический лад по Дидиму» (τὸ χρωματικὸν γένος κατὰ Διδύμου)

ТАБЛИЦА XXVIa

| | | | | | |
|---|---|---|--|--|--|
| | 16 : 15 | | 25 : 24 | | 6 : 5 |
|  |  |  |  | |  |

«диатонический лад по Дидиму» (τὸ διατονικὸν γένος κατὰ Διδύμου)

ТАБЛИЦА XXVIb

| | | | | | |
|---|---|--|---|--|--|
| | 16 : 15 | | 10 : 9 | | 9 : 8 |
|  |  | |  | |  |

Анализ этих данных в свое время осуществил сам Птолемей, и по его заключению можно попытаться не столько понять воззрения Дидима и Птолемея на ладовую организацию, сколько еще раз столкнуться с загадками музыковедческих источников. Но прежде чем ознакомиться и освоить соответствующий и непростой по содержанию фрагмент птолемеевской «Гармоники» (он будет приведен далее), необходимо понять логику использующейся в нем терминологии, поскольку она весьма отличается от общепринятой в Античности.

Речь идет о таких определениях, как «ведущая» (ἡγουμένης) и «следующая» (ἐπομένης), подразумевающих в данном случае пропорции. Сложность познания музыкальных значений этих причастий обусловлена тем, что их нельзя обнаружить в специальных письменных памятниках. Единственным исключением является вопросоответный трактат Вакхия, в котором из указанных двух терминов присутствует только «ведущая» (ἡγουμένης). Однако и здесь невозможно найти его однозначного объяснения (*Bacch. Isag. rog. 70–71*):

Φθόγγων δὲ πόσα λέγομεν εἶδη; — Τρία. — Τίνα ταῦτα; — Ἐσχάτον, μέσον, ἡγουμένην.

Сколько же мы называем видов звуков? — Три. — Какие они? — Крайний, средний и *ведущий*.

Τῶν συμφωνιῶν εἶδη πόσα; — Τρία. — Τίνα ταῦτα; — Ἄπ' ἐσχάτου ἐπὶ ἔσχάτου, ἀπὸ μέσου ἐπὶ μέσον, ἀφ' ἡγουμένην ἐπὶ ἡγουμένην.

Сколько видов симфоний? — Три. — Какие они? — От крайнего [звука] к крайнему, от среднего к среднему, от *ведущего* к *ведущему*.

Здесь речь идет о системе тетрахордов, где каждый состоит из трех ступеней. Поэтому очевидным по смыслу является только «средний» (μέσον) звук, предназначенный для определения ступени II. Два других определения, «крайний» (ἔσχάτος) и «ведущий» (ἡγουμένης), могут с одинаковым успехом относиться как к ступени I, так и к ступени III:

Конечно, у аналитика, стремящегося к функциональному исследованию этой информации, в данном случае не было бы никаких проблем, по-

ТАБЛИЦА XXVII

| | | | |
|---|---|---|---|
| крайний | средний | ведущий | крайний |
|  |  |  |  |
| I | II | III | I |
| ведущий | средний | крайний | ведущий |

| | | | |
|---|---|---|---|
| крайний | средний | ведущий | крайний |
|  |  |  |  |
| I | II | III | I |
| ведущий | средний | крайний | ведущий |

скольку в ладовой иерархии суть этих ступеней известна¹¹⁸. Но Птолемей, свидетельство которого здесь рассматривается, анализировал материал вне этого аспекта, и его оценка ступеней была внеладовой.

Но благодаря тому, что в его тексте указанные определения соотносятся с конкретными по величине пропорциями, становится ясно, что обозначение «ведущий» (ἡγούμενος) связано с пропорцией, находящейся между III ступенью нижнего тетра хорда и I ступенью верхнего. А «крайний» (ἔσχατος) подразумевает самый низкий интервал тетра хорда, располагающийся между I и II его ступенями. Только после такого осмысления семантики этих слов можно попытаться понять претензии Птолемея к интервальным вычислениям Дидима, хотя все равно вопросы остаются.

В трактате «Гармоника» сказано (*Ptolem. Harm. II 13*)¹¹⁹:

Καὶ περὶ τοὺς λόγους δὲ τῆς κατατομῆς οὐδὲν τι προσποιεῖ τῶν φαινομένων ἔχόμενον, ἀλλὰ τρία μὲν καὶ αὐτὸς ὑφίσταται γένη, διατονικὸν καὶ χρωματικὸν καὶ ἑναρμόνιον, ποιεῖται δὲ τὰς κατατομὰς ἐπὶ τε μόνων τῶν δύο γενῶν, τοῦ χρωματικοῦ καὶ τοῦ διατονικοῦ, καὶ μόνου τοῦ ἀμεταβόλου συσ-

И в отношении пропорций деления [тетра хордов] он¹²⁰ не предъявил ничего, что имело бы [значение] очевидных достоинств¹²¹. Он основывается на трех ладах — диатоническом, хроматическом и энгармоническом, хотя [им] создано деление только двух ладов, хроматического и диатонического,

¹¹⁸ См. аристоксеновскую концепцию «динамика» (*Aristox. Elem. harm. P. 99*) — гл. IV, § 1 «в».

¹¹⁹ Для удобства осмысления текста два обсуждаемых термина сопровождаются подстрочными примечаниями (см. сноски 122 и 123).

¹²⁰ То есть Дидим.

¹²¹ Скорее всего, именно так нужно понимать содержание субстантивированного причастия τῶν φαινομένων.

τήματος, οὐδὲ τῶν ἐν τούτοις λόγων ὑγιῶς εἰλημμένον.

τοὺς γὰρ ἡγουμένους τῶν τετραχόρδων πρὸς μὲν τοὺς τρίτους ἀπ' αὐτῶν κατὰ τὸν ἐπὶ δ' τίθησι λόγον ἐπ' ἀμφοτέρων τῶν γενῶν, τοὺς δὲ δευτέρους ἐν μὲν τῷ χρωματικῷ κατὰ τὸν ἐπὶ ε', ἐν δὲ τῷ διατονικῷ κατὰ τὸν ἐπὶ η', ὥστε καὶ τὰς μὲν ἐπομένους διαφορὰς ἐν ἀμφοτέροις γένεσι συνάγειν τὸν ἐπὶ ιε' λόγον, τὰς δὲ μέσας ἐν μὲν τῷ χρωματικῷ τὸν ἐπὶ κδ', ἐν δὲ τῷ διατονικῷ τὸν ἐπὶ θ' παρὰ τὸ ταῖς αἰσθήσεσι φαινόμενον.

ἔν τε γὰρ τῷ χρωματικῷ γένει τῶν τὸ πυκνὸν περιεχόντων λόγων τῶν ἐπόμενον λόγον μείζονα πεποίηκε τοῦ μέσου μηδαμῶς ἑμμελοῦς τοῦ τοιοῦτου γινομένου, κὰν τῷ διατονικῷ τὸν ἡγούμενον λόγον μείζονα τοῦ μέσου, δέον τοῦναντίον, ὡς ἔχει τὸ ἀπλοῦν διατονικὸν καὶ ἔτι τοὺς ἐπομένους λόγους τῶν δύο γενῶν ἴσους, δέον ἐλλάττω τὸν τοῦ διατονικοῦ.

Анализ этого фрагмента, требует ответа, прежде всего, на первый вопрос: почему в тексте Птолемея сказано, что Дидим создал интервальные пропорции только для двух ладов, хотя в той же главе приводятся данные всех трех ладов (см. выше)? Неужели такой основательный ученый, как Клавдий Птолемей, мог допустить подобное и очевидное несоответствие?

Вызывает удивление и другое положение первого абзаца, в котором Дидим обвиняется в том, что он создал пропорции интервалов «только для немодулирующей системы» (μόνου τοῦ ἀμεταβόλου συστήματος), хотя все ученые, трудившиеся в области гармонии, всегда работали лишь в рамках этой «полной немодулирующей системы» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον). Она представляла собой теоретическую модель музыкально освоенного звукового пространства. Именно в ее границах рассматривались основные музыкальные категории: звуки, интервалы, лады, тональность, типы модулирования и особенности мелодии. Все письменные памятники музыкознания Античности, в том числе и «Гармоника» самого Птолемея, являются убедительным подтверждением этого. Более того, свои интервальные вычисления ладовых интервалов он также создал в рамках «немодулирующей системы», поскольку иначе это было невозможно.

¹²² То есть между самыми высокими звуками, зафиксированными в приводящихся таблицах.

¹²³ То есть находящиеся между I и II ступенями ладообразования.

¹²⁴ О пикноне см. гл. V, сноску 41.

¹²⁵ См. предыдущую сноску.

¹²⁶ Буквально: «как имеет».

и лишь для немодулирующей системы, да и взятые для них пропорции неразумны.

В обоих ладах *ведущие* [пропорции]¹²² тетрахордов [предназначенные] для третьих из них, он устанавливает в отношении 5 : 4, а для вторых — в хроматике 6 : 5, тогда как в диатонике — 9 : 8. Значит, отличия [интервалов, обозначаемых как] *следующие*¹²³ в обоих ладах составляют пропорцию 16 : 15, *средние* же в хроматике 25 : 24, а в диатонике 10 : 9, [но все это] вопреки очевидному для чувств.

Ведь в хроматическом ладе среди пропорций окружающих пикнон¹²⁴ возникла *следующая*¹²⁵ пропорция, превышающая *среднюю* и не создающая никакой слаженности. И в диатонике *ведущая* пропорция превышает среднюю, хотя должно быть наоборот, чем и характеризуется¹²⁶ простая диатоника. [Кроме того], еще *следующие* пропорции двух ладов равны, хотя в диатонике [каждая из них] должна быть меньше [самой высокой].

Комплекс всех этих недоразумений заставляет вновь задуматься: перед нами текст Клавдия Птолемея или результат внедрения позднего «редактора»? Если второй вариант — то это обычное явление, и историку музыки всегда нужно быть не только готовым к подобным встречам, но и выявлять аналогичные «интервенции», а также давать им объяснение. Ну, а если это первый вариант, — тогда нужно признать, что и великие ученые «*humanum nihil alienum putant*»¹²⁷.

Однако следующая претензия Птолемея вполне понятна, и действительно в хроматическом ладе Дидима нижний интервал (16 : 15) превышает средний (25 : 24). Это нарушает общеантичную традицию музыкального мышления, поскольку во всех ладовых разновидностях нижний интервал был самый маленький по сравнению с двумя другими. К таким интервальным отношениям обязывали ладофункциональные особенности I и II ступеней.

Ну а следующее критическое замечание Птолемея вновь вызывает вопрос: почему Дидим обвиняется в том, что самый высокий интервал диатонического лада (9 : 8) превышает средний (10 : 9), хотя многие данные о структуре античных ладов подтверждают именно такое положение? Более того, представленные самим Птолемеем аналогичные акустико-математические конструкции «равной диатоники» (*διάτονον ὀμαλόν*) выражаются такими интервалами 12 : 11 – 11 : 10 – 10 : 9¹²⁸, где самый высокий также больше среднего. Хотя, действительно, в птолемеевских тетрахордах «тоновой диатоники» (*διάτονον τονίαλον* — 28 : 27 – 8 : 7 – 9 : 8) и «напряженной диатоники» (*διάτονον σύντονον* — 16 : 15 – 9 : 8 – 10 : 9) верхний интервал меньше среднего. К сожалению, Птолемей не объяснил причин, почему, по его мнению, в одних ладовых формах диатоники возможны такие отношения интервальных величин, а в других — нет.

Почти такой же вопрос относится и к заключительному обвинению: «*следующие* пропорции двух ладов равны, хотя в диатонике [каждый из них] должен быть меньше [самой высокой]». Здесь явно имеется в виду самый нижний интервал в 16 : 15, присутствующий в диатонике и хроматике Дидима. Однако в диатоническом тетраходе он сохраняет принцип, указанный Птолемеем, поскольку каждый из двух низких интервалов меньше высокого: 16 : 15 – 10 : 9 – 9 : 8. Возможно, его смутило, что в хроматическом тетрахорде Дидима самый низкий интервал («следующий») больше среднего (16 : 15 – 25 : 24 – 6 : 5). Но александрийский ученый и здесь никак не обосновывает свою точку зрения.

Таким образом, материалы по Дидиму, представленные в дошедшем до нас тексте трактата Птолемея, должны быть самым тщательным образом изучены, поскольку пока трудно найти однозначное объяснение серии явных противоречий и смысловых лакун.

е) *Птолемида Киренская*

Среди источников, запечатлевших дошедшие до нас свидетельства о тех, кто занимался наукой о музыке, сохранились данные, касающиеся

¹²⁷ Перефразированная для сложившейся в тексте грамматической ситуации знаменитая фраза одного из персонажей комедии Теренция «*Neauton timorumenos*» («Сам себя карающий»), которая в подлиннике дается так: «*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*» («Я человек: мне не чуждо ничто человеческое»).

¹²⁸ Все эти акустико-математические данные изложены у Птолемея: *Ptolem. Harm.* II 14.

некоей Птолемаиды Киренской (Πτολεμαῖς ἡ Κυρηναία)¹²⁹. Они содержатся в том же трактате Порфирия и представлены в форме цитат из книги Птолемаиды «Пифагорейская основа музыки» (Πυθαγορικὴ τῆς μουσικῆς στοιχειώσις). Исследователями высказывались самые различные предположения о ее личности¹³⁰, но к определенному и общему выводу они так и не пришли. Поэтому невозможно установить даже приблизительно период ее жизни, который, по сложившимся представлениям, «вращается» между III до н. э. и I веком н. э.

К сожалению, Порфирий выбрал для цитирования не фрагменты, важные для анализа музыкально-теоретических категорий, а лишь те, которые описывают отношение Птолемаиды к двум направлениям античного музыкознания — пифагорейскому и аристоксеновскому. В результате, сохранившиеся материалы не в состоянии охарактеризовать ее как ученого, а лишь как одного из многочисленных адептов пифагореизма. Не исключено, что в распоряжении Порфирия был не весь текст сочинения Птолемаиды, и переданные им фрагменты заимствованы из аналогичного «цитатника», изъяттого из другого сочинения. Вместе с тем, даже такие малоинформационные источники способны расширить бытующие представления не только о различных направлениях античной науки о музыке, но и вообще о подробностях музыкальной жизни. Ведь любая дискуссия в этой среде — отражение существовавших в обществе идей, а особенности полемики способны выявить уровень развития научной мысли.

Изложение материала из сочинения Птолемаиды Порфирий начал с отрывка, содержащего характеристику последователей Пифагора, изучавших музыку и называвшихся «канониками». Особое внимание здесь уделяется объяснению происхождения этого названия (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 22*):

Γράφει γέ τοι περὶ τούτου καὶ Πτολεμαῖς ἡ Κυρηναία ἐν τῇ Πυθαγορικῇ τῆς μουσικῆς στοιχειώσει ταῦτα.

Ἦ οὖν κανονικὴ πραγματεία, κατὰ τίνας μᾶλλον ἐστί; καθόλου κατὰ τοὺς Πυθαγορικούς; ἦν γὰρ νῦν ἁρμονικὴν λέγομεν, ἐκεῖνοι κανονικὴν ὀνόμαζον. ἀπὸ τίνος κανονικὴν αὐτὴν λέγομεν; οὐχ ὡς ἔνιοι νομίζουσι ἀπὸ τοῦ κανόνος ὀργάνου παρονομασθεῖσαν, ἀλλ' ἀπὸ τῆς εὐθύτητος ὡς διὰ ταύτης τῆς πραγματείας τὸ ὀρθὸν τοῦ λόγου εὐρόντος καὶ τὰ τοῦ ἡρμωμένου παραπήματα.

Птолемаида Киренская в «Пифагорейской основе музыки» пишет об этом следующее:

«Каноническое учение — кому оно больше всего обязано? Вообще — пифагорейцам, ибо то, что мы ныне именуем “гармоникой”, они называли “каноникой”. Почему мы называем это [учение] каноникой? Не от инструмента канона, как некоторые думают, совершая насилие [над истинной], а от “правильности”, потому что благодаря этому учению разум обнаруживает истину и правила того, что гармонично».

Следовательно, в тексте утверждается, что наименование «каноники» произошло не от названия инструмента, а по совершенно иной причине, обусловленной выдающимися результатами научной работы. Якобы именно благодаря им были открыты кардинальные «правила» музыки, которую ав-

¹²⁹ Кирена (Κυρήνη) — город на африканском побережье Средиземного моря.

¹³⁰ См., например: *Levin Fl. Greek reflections on nature of music. Cambridge, 2009. P. 230–240.*

тор выводит в качестве того «что гармонично» (τὸ ἡρμωσμένον). Здесь в значении «правила» выступает синоним ὁ κανὼν — τὸ παράλληλον, но, конечно, в основе излагаемого воззрения лежит полисемантика термина «канон» (ὁ κανὼν), который мог обозначать весьма широкую цепь понятий от обыкновенного «деревянного бруса» или «прута» до «правила» и «установления». Иначе говоря, согласно утверждению Птолемаиды, пифагорейское музыковедение называлось «каноникой» не из-за выводов, полученных в результате систематизированных итогов работы с каноном по определению математических выражений интервалов. По ее мнению, было обнаружено некое «правило» (в самом широком смысле), на основании которого осуществляется любая гармонизация звукового материала, когда его масса превращается в музыку.

Для верной оценки подобного толкования необходимо хотя бы приблизительно осмыслить основные этапы эволюции термина «канон», которая привела к столь широкой его полисемантике.

Самый общий взгляд на этот процесс показывает, что первоначально словом «канон» обозначался обычный «деревянный брус», очевидно, небольшого размера, изготовленный из куска дерева. Со временем он стал использоваться при определении длины различных предметов, сменив такие единицы измерения, как «дактиль» (ὁ δάκτυλος — «палец»), «пигон» (ἡ πύγων — «локоть»), «бэма» (τὸ βῆμα — «шаг»). Потом стало ясно, что тем же брусом можно измерять более мелкие объекты, для чего необходимо навести на него соответствующие «деления». В результате деревянное изделие постепенно превратилось в то, что мы определяем как «линейку», а у эллинов оно оставалось с неизменным названием «канон». Он получил распространение в разных житейских сферах, а не только в геометрии, где стал одним из главных инструментов познания. Так, на его основе был сконструирован «однострунный канон», помогавший установить пропорциональные выражения интервалов.

Более того, в функции линейки «канон» смог внедриться в такую, казалось бы, далекую от физических измерений, область, как художественная эстетика. Одним из примеров подобного использования может служить история с так называемым «каноном Поликлета» (Πολύκλειτος)¹³¹, связанным с деятельностью знаменитого скульптора V века до н. э. Согласно сформировавшемуся преданию, зафиксированному в некоторых источниках, этот Поликлет изваял статую «Дорифора» (ὁ δорυφόρος — «копьеносец»), части тела которого были выполнены по идеальным размерам, соответствовавшим самым высоким эстетическим оценкам современников, с помощью «канона». Этот широко распространенный рассказ даже дал основание для другого «мифа», в котором утверждалось, что сам скульптор якобы написал трактат (конечно, не сохранившийся) «Канон Поликлета», изложив в нем соответствующие материалы, касающиеся создания столь прославленного памятника культуры. В результате всех подобных перемен «канонобразующее» новшество настолько активно вошло в научный и житейский обиход, что с течением времени термин «канон» стал олицетворять

¹³¹ Его имя означает «многопрославленный». Возможно, что это не настоящее имя скульптора, а прозвище, полученное им после смерти. Энциклопедия «Суда» по этому поводу пишет: «“Поликлет” — многопрославленный; Поликлеты — [так] названы [люди] из многих мест» (Πολύκλειτος| πάνυ ἐνδοξος. Πολύκλειτοι, ἐκ πολλῶν ἐκκλημένοι τόπων).

не только строгие параметры, отвечающие эстетическим представлениям, но и вообще совокупность установленных и устоявшихся нормативных правил. Так появились «ветхозаветные» и «новозаветные» каноны, включающие в себя точный перечень соответствующих книг «Ветхого Завета» и «Нового завета». Стали известны «Каноны святых апостолов» (οἱ Κανόνες τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων), подразумевающие «Правила святых апостолов». Та же ситуация повлияла и на возникновение «Канона Вселенских соборов» (οἱ Κανόνες τῶν συνόδων Οἰκουμενικῶν), понимаемого как «Правила Вселенских соборов».

Что же касается аналогичных «правил», сформулированных пифагорейским музыковедением, о которых писала Птолемаида, то совершенно очевидно и общеизвестно, что они были получены исключительно благодаря плодотворной работе с струнным «каноном». Фактически их два — комплекс пропорциональных выражений интервалов и определение особенностей пропорций, подразделяющих интервалы на симфонии и диафонии. Следовательно, утверждение Птолемаиды, что название «каноника» не исходит от струнного «канона», противоречит абсолютно всем свидетельствам памятников письменности. Его можно рассматривать лишь в качестве желания представить эту область пифагорейских знаний как нечто более «высокое», чем производное от примитивного инструмента. Трудно сказать, насколько такое мнение было распространено. Во всяком случае, ни в одном другом специальном источнике невозможно обнаружить подобной трактовки. Как раз наоборот, все они подтверждают использование термина «канон» только в связи с этим струнным инструментом.

Так, например, в трактате Никомаха «канон» появляется два раза, и в обоих случаях речь идет об однострунном инструменте. В одном разделе сказано: «длинная струна с одним и одинаковым натяжением помещена на некоем каноне» (τις χορδῆς μακρᾶς ὑπὸ μίαν καὶ τὴν αὐτὴν τάσιν κειμένης ἐπὶ τινὶ κανόνι. — *Nicom. Enchir.* 10). Гауденций рассказывает, как нужно работать, «натягивая струну на какой-то канон и деля канон на 12 частей» (χορδὴν γὰρ τείνας ἐπὶ κανόνος τινὸς καὶ τὸν κανόνα διελὼν εἰς μέρη 12. — *Gaud. Isag.* 11). То же самое подтверждает анализ текстов «Гармоники» Птолемея¹³² и сочинения Аристиды Квинтилиана «О музыке»¹³³.

Весьма показательны и появление термина «канон» в трактате Порфирия, когда комментируется соответствующий фрагмент «Гармоники» Птолемея (*Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 22):

Τὸ ὄργανον τῆς ἐφόδου φησίν, ἣν ὁ λόγος ἐξεῦρέ τε καὶ δέδωκε ταῖς αἰσθήσεσι πρὸς τὸ κανονίζειν τὰ ἐνδόντα αὐταῖς πρὸς τὴν ἀλήθειαν. Κανὼν καλεῖται ἁρμονικός.

Он¹³⁴ говорит, что инструмент [такого] метода, который отыскивал пропорцию и давал чувствам направление, чтобы укрепиться им в истине, называется гармонический канон.

Вслед за этим появляются упоминания различных типов канона — «однострунного» (κανὼν μονόχορδος) и «восьмиструнного» (ἐν ὀκταχόρδῳ κανόνι. — *Ibid.* 133). Затем совершенно ясно сказано, что учение пифагорейцев называется «каноническим» благодаря инструменту, называемому «канон».

¹³² *Ptolem. Harm.* I 1 (P. 5), I 7 (P. 17), I 11 (P. 26), I 16 (P. 37), II 1 (P. 42), II 2 (P. 46), II 12 (P. 66), II 15 (P. 74, 75), II 16 (P. 81), III 1 (P. 84, 85), III 2 (P. 90).

¹³³ *Arist. Quint. De mus.* III 2.

¹³⁴ То есть Птолемей.

При знакомстве с далее приводящимся фрагментом Порфирия нужно учитывать, что он был создан, когда основные достижения пифагорейской каноники оказались уже включенными в теорию гармоник (Ibid. 22):

...οἱ Πυθαγόρειοι, οἵπερ καὶ μάλιστα τὴν ἔφοδον εἶδρον, κανονικὴν μὲν ἐκάλουον. ἦν νῦν ἄρμονικὴν θεωρίαν συνωνύμως, κανόνα δὲ τὸ τῆς ὀρθότητος τῶν συμμετριῶν μέτρον, ὃ καὶ ὀρίζονται τινες αὐτῶν οὕτω.

...пифагорейцы, которые преимущественно изобрели [такой] метод, они называли [его] каноническим, [то есть] одноименно [с учением], которое ныне [называют] гармонической теорией¹³⁵. Ведь канон — [это] правильное измерение соразмерностей, что некоторые определяют так:

Ἐκάνων ἐστὶ μέτρον ὀρθότητος τῶν ἐν τοῖς φθόγγοις ἡρμωσμένων διαφορῶν, αἱ θεωροῦνται ἐν λόγοις ἀριθμῶν.

«Канон — измерение достоверности различных гармонизаций по звукам, которые рассматриваются в пропорциях чисел».

Таким образом, в источниках невозможно обнаружить подтверждение толкования Птолемаиды, согласно которому пифагорейская «каноника» не связана с одноименным инструментом. Следовательно, ее высказывание нужно квалифицировать лишь как индивидуальную попытку «возвысить» область пифагорейского музыкознания посредством толкования термина «канон» в ракурсе более «солидной» и «веской» семантики — как «правило», «установление».

В фрагментах Птолемаиды Киренской, сохранившихся в труде Порфирия, часто обсуждается разница между «канониками» и «гармониками». Она всегда сводится, в основном, к несходному отношению к чувствам: первые игнорировали их, а вторые — якобы всегда и во всем следовали их указаниям. Сведения, содержащиеся в цитатах Птолемаиды, не вносят ничего нового в общепринятую точку зрения. Они лишь подтверждают тенденцию, отмеченную уже при анализе выдержек из работы Дидима (см. выше), что пренебрежение к чувствам в среде последователей древних пифагорейцев было смягчено, и их даже рассматривали как некий импульс, требующий дальнейшего рационального исследования. Птолемаида высказала это в следующих словах (Ibid. 23):

Πυθαγόρας καὶ οἱ διαδεξάμενοι βούλονται τὴν μὲν αἴσθησιν ὡς ὄδηγόν τοῦ λόγου ἐν ἀρχῇ παραλαμβάνειν πρὸς τὸ οἰοεὶ ζώπυρά τινα παραδιδόναι αὐτῷ, τὸν δὲ λόγον ἐκ τούτων ὀρμηθέντα καθ' ἑαυτὸν πραγματεύεσθαι ἀποστάντα τῆς αἰσθήσεως, ὅθεν κἂν τὸ σύστημα τὸ ὑπὸ τοῦ λόγου εὑρεθὲν τῆς πραγματείας μηκέτι συνάδῃ τῇ αἰσθήσει, οὐκ ἐπιστρέφονται, ἀλλ' ἐπεγκαλοῦσι λέγοντες τὴν μὲν αἴσθησιν πλανᾶσθαι, τὸν

Пифагор и его приемники хотят в начале рассматривать чувство, словно проводник для разума, как если бы допускать к нему [их¹³⁶] в качестве неких зачатков [анализа]. Но разум, стремящийся работать самостоятельно от них, оставляет чувство, поскольку если [какое-то] образование обнаружено при исследовании разумом, то [это] не согласовано с чувством,

¹³⁵ Складывается впечатление, что в данном месте текста что-то выпущено, поскольку «каноника» не «соименна» с «гармонической теорией». Элементарная логика подсказывает, что по смыслу должно быть ὃν ὄργανον τὸν κανόνα συνωνύμως («которое одноименно с инструментом “канон”»). Конечно, это предположение требует дальнейшего анализа.

¹³⁶ То есть чувства.

δὲ λόγον εὐρηκέναι καθ' ἑαυτὸν τὸ ὀρθὸν
καὶ ἀπελέγχειν τὴν αἴσθησιν.

[и этого согласования] не требуется. А знающие [суть дела] обвиняют чувство, [утверждая], что чувство сбивает с толку, а разум обнаруживает истину самостоятельно и отрицает чувство.

Так представлены Птолемаидой сложные взаимоотношения чувств и разума в пифагорейском музыкознании.

Она также сопоставляет «канонику» и «гармонику», где вторая представлена в виде науки, изучением которой занимаются «сведущие в музыкознании» (οἱ μουσικοί. — Ibid. P. 23):

Ἡ κατὰ τὸν κανόνα θεωρία, ἐκ τίνων
σύγκειται; ἐκ τῶν παρὰ τοῖς μουσικοῖς
ὑποτιθεμένων καὶ ἐκ τῶν παρὰ τοῖς
μαθηματικοῖς λαμβανομένων.

«Из каких [разделов] состоит учение о каноне? Из тех, которые установлены сведущими в музыкознании, и из объясненных математиками».

Отсюда следует вполне понятная позиция: основали науку «сведущие в музыке» (что обычно в таких случаях подразумевалось под термином οἱ μουσικοί¹³⁷), называвшиеся «гармониками», а «объяснили» все ее категории — математики, то есть «каноники». Вряд ли такое воззрение нужно принимать без проверки. Однако в настоящее время это невозможно сделать, поскольку в распоряжении науки пока отсутствуют материалы, способные помочь установить, кому принадлежит первенство в создании науки о музыке — «каноникам» или «гармоникам». Конечно, история сохранила более ранние сведения о пифагорейцах (то есть о канониках), но это еще не является решающим аргументом в пользу однозначного толкования проблемы. Ведь первый дошедший до нас трактат IV века до н. э. Аристоксена свидетельствует о развитой и многогранной теории гармонии. Кроме того, автор этого опуса перечисляет имена гармоников, которые могли быть не только его современниками, но и предшественниками¹³⁸. Все это создает сложную задачу, пока еще нерешенную. Несмотря на то, что в тексте Птолемаиды не затрагивается эта тематика, в ее позиции вновь просматривается большее уважение к пифагорейцам, нежели к «гармоникам», которые якобы даже не в состоянии были объяснить суть разделов сформированной ими науки.

В процитированном отрывке гармонии представлены как οἱ μουσικοί, что при буквальном переводе должно означать «музыканты». Это весьма важная проблема для музыкального антиковедения, требующая анализа. Поэтому вполне оправданно использовать обсуждение материалов, сохранившихся от научного наследия Птолемаиды, для осмысления сути такой терминологии.

Здесь приходится вновь обратить внимание на необходимость правильного понимания взаимоотношений между конкретным термином и контекстом, в котором он появляется. Ведь недифференцированное отношение к полисемантике лексических единиц всегда было одним из наиболее серьезных препятствий на пути развития музыкального антиковедения¹³⁹. Более того, многие заблуждения, присутствующие в данной области знаний, порождены именно этой причиной.

¹³⁷ Подробнее об этом см. далее.

¹³⁸ См. § 1 настоящей главы, где цитируется фрагмент из *Aristox. Elem. harm.* P. 46.

¹³⁹ Данная проблема уже затрагивалась (см. гл. II, § 6).

Любой античный автор и каждый его читатель по-разному понимали термин ὁ μουσικός в неординарных ситуациях. При рассмотрении проблем «гармоники» это слово в применении к создателям музыкально-теоретических трактатов осмысливалось в совершенно определенном ракурсе. Данный термин указывал на исследователя науки о музыке, что подразумевало «сведущего в музыкознании», но ни в коем случае не «в музыке», поскольку это может квалифицироваться (особенно нашим современником) как специализация в сфере практики музыкального искусства. Как уже много раз указывалось, между этими двумя областями на протяжении многих столетий античной эпохи существовал серьезный разрыв. Не существует ни одного свидетельства, подтверждающего, что кто-то из гармоников обладал навыками игры на каком-либо инструменте или пел. Возможно, такое умение не исключалось, но оно никого не интересовало, поскольку, по бытовавшим представлениям, это было весьма далеко от их занятий в сфере музыкознания. Поэтому данная грань личности «гармоников» не отражена в источниках.

Когда античные авторы упоминают ὁ μουσικός Ἀριστόξευος или musicus Aristoxenus¹⁴⁰, то они вкладывают в это определение конкретное содержание, подразумевая ученого, сосредоточенного на изучении сугубо теоретических форм воплощения музыки. Несмотря на то, что нашему современнику это трудно понять, длительный исторический период ситуация была именно такой. Кроме того, необходимо отметить, что на протяжении многих столетий музыканты-исполнители именовались не ὁ μουσικός, а по своему инструменту: кифарист (ὁ κιθαριστής), авлет (ὁ ἀυλητής), певец (ὁ αἰοιδός или ὁ ῥόδός), кимвалист (ὁ κυμβαλιστής), авлод (ὁ αὐλοδός)¹⁴¹, букцинист (ὁ βυκανιστής или ὁ βυκανιτής, а также ὁ βουκινάτωρ или ὁ βυκινάτορος), навлист (ὁ ναβλιστής)¹⁴², пандурист (ὁ πανδουριστής), сальпингист (ὁ σαλπικτής или ὁ σαλπιστής). Определеие ὁ μουσικός фактически к ним не относилось.

В наше время семантика термина «музыкант» радикально изменилась, и «музыкантами» сейчас называют только тех, кто непосредственно занимается практическим музицированием. Для исследователей же музыки, то есть для тех, кого в древности именовали ὁ μουσικός, существуют другие определения: «музыковед», musicologist (англ.), musicologue (франц.), musikwissenschaftler (немец.), musicologo (итал.). Поэтому если в соответствующих переводах сказано, например, что Аристоксен — «музыкант», то в сознании современного читателя возникает искаженное представление о его деятельности. То же самое происходит во всех других случаях, когда теоретиков музыки представляют как ὁ μουσικός.

Результаты таких «интерпретаций» нетрудно показать на примерах, уже цитировавшихся в настоящей монографии источников. Так, если обращение Платона к своему собеседнику и брату Главкону передать подобным образом, то получится очевидная нелепость: «Какие стили скорбные? Скажи мне, ведь ты музыкант» (Τίνας οὖν θρηνώδεις ἄρμονίαι; λέγε μοί: σὺ γὰρ μουσικός. — *Plat. Plat. Resp.* III 398e–399a)¹⁴³. Но Главкон не был музыкан-

¹⁴⁰ См.: *Rosetta Da Rios De Aristoxeno musico // Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954. P. 95–136.*

¹⁴¹ Певец, выступавший в сопровождении авлоса.

¹⁴² «Навла» (ἡνάβλα, или ὁνάβλας, или ὁνάβλα) — струнный инструмент из семейства псалтириев, на которых звук извлекался из струны не плектром, а пальцами.

¹⁴³ Сравнить гл. II, § 6.

том, хотя как философ разбирался в эстетических особенностях различных музыкальных жанров. То же самое произойдет и с представлением статьи византийской энциклопедии «Суда», посвященной Дионисию Галикарнасскому¹⁴⁴, «[который] подготовил много [книг] по музыке» (τὸ πλείστον ἀσκηθῆναι τὰ τῆς μουσικῆς). Хотя хорошо известно, что никто из античных музыкантов не писал книг. Смехотворная ситуация возникает и при переводе фразы из трактата Авла Геллия, где упоминаются *medicos musicos* (*Aul. Gel.* III 10), которую, следуя данной методологии, приходится переводить как «медицинские музыканты» или «музыкальные врачи».

Однако, несмотря всю абсурдность последствий такой практики, когда термин ὁ μουσικός во всех случаях передается как «музыкант», подобная традиция продолжается, и даже известные исследователи попадают под ее влияние. В качестве примера достаточно указать на русскую версию названия шестой книги трактата Секста Эмпирика¹⁴⁵, озаглавленного Πρὸς μουσικούς, но переведенного как «Против музыкантов»¹⁴⁶. Совершенно очевидно, что само содержание книги направлено не против музыкантов, а сосредоточено на критике концепций теоретиков музыки.

Античное понимание ὁ μουσικός наиболее точно выражено в вопросоответном трактате «старца Вакхия»: «Кто такой знаток музыкознания? — Тот, кто знает, что совершается с мелодиями» (Μουσικός δὲ τίς; — Ὁ εἰδὼς τὰ κατὰ τὰς μελωδίας συμβαίνοντος. — *Vacch. Isag.* 2). Это подразумевает осведомленность в интервальной конструкции мелодии, ее ладовом и тональном статусе, модуляциях, происходящих при ее развитии, и т. д. Музыкант-практик изучаемой эпохи вряд ли задумывался над этими особенностями.

Конечно, с течением времени происходили перемены во взаимоотношениях между теорией музыки и практикой, которые начали сближаться. Это не могло не отразиться и на семантике термина ὁ μουσικός, поскольку он стал постепенно применяться и к музыкантам-практикам. Судя по принятой ныне датировке отдельных источников, это происходило приблизительно с II века. Так, например, Диоген Лаэртский начинает один раздел своего труда с изложения сообщений о знаменитом пифагорейце Архите, исследовавшем проблемы музыкальной акустики (*Diog. Laert.* VIII 4, 79):

Ἀρχύτας Μνησαγόρου Ταραντῖνος, ὡς δὲ Ἀριστοξένος, Ἑστιαίου, Πυθαγορικός.

Архит, сын Мнесагора ([или], как [пишет] Аристоксен, — Гестиея), тарентинец, пифагорец.

Затем Диоген Лаэртский продолжает (*Ibid.* VIII 4, 83):

Γερόνασι δ' Ἀρχύται τέτταρες: πρῶτος αὐτός, δεύτερος Μυτιληναῖος μουσικός, τρίτος Περὶ γεωργίας συγγραφέας, τέταρτος ἐπιγραμματοποιός.

Архитов было четверо: первый — сам [пифагорец], второй — митиленский музыкант, третий — написавший [книгу] «О земледелии», четвертый — автор эпigramм.

Совершенно очевидно, что здесь под определением «музыкант» подразумевался не знаменитый пифагорец, занимавшийся проблемами музыкальной акустики, который в повествовании Диогена Лаэртского был «первым»,

¹⁴⁴ Подробнее о нем см. последний раздел данного параграфа.

¹⁴⁵ О нем см. гл. II, § 3 «б».

¹⁴⁶ См.: *Секст Эмпирик*. Сочинение в двух томах. Общая редакция А. Ф. Лосева. Том. 2. М., 1976. С. 192.

а какой-то музыкант-практик, не оставивший следа в истории¹⁴⁷. Иоанн Златоуст, критически высказывавшийся о своих единоверцах, продолжающих слушать «языческую музыку», рассказывает: «И если приезжает какой-то замечательный музыкант, то вновь заполняют театр те же самые [люди, которые посещают церковь]» (Καὶ μουσικὸς δὲ εἶ τις θαυμαστὸς ἐπιδημήσειε, πάλιν ὁμοίως οἱ αὐτοὶ δὴ οὗτοι πληροῦσι τὸ θέατρον. — *Joan. Chrys. Comment. in Joan // PG 59, col. 25*). В предклассический период Гесиод писал, как от Муз и Аполлона «на земле происходят мужи аэды и кифаристы» (ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί. — *Hesiod. Theog. 95*). Секст Эмпирик, семь столетий спустя, подразумевая тех же аэдов и кифаристов, повествует о том как древнегреческие герои, покидая надолго свои дома, «оставляли музыкантов в качестве самых верных хранителей и наставников своих жен» (ὡς πιστοτάτους φύλακας καὶ σωφρονιστήρας τῶν γυναικῶν αὐτῶν ἀπολείπειν τοὺς μουσικοὺς. — *Sext. Empir. Adver. math. VI 10*). Ну и наконец, в одном из позднеантичных памятников музыкознания сказано (*Anon. De mus. 28*):

οἱ τοῖς ὀρχηστικοῖς προσήκοντες μουσικοὶ
ἐπὶ ταῦτοισι χρῶνται ὑπερδωρίῳ, λυδίῳ,
φρυγίῳ, δωρίῳ, ὑπολυδίῳ, ὑποφρυγίῳ,
ὑποδωρίῳ.

Музыканты, занимающиеся танцами, пользуются семью такими [тональностями]: гипердорийской, лидийской, фригийской, дорийской, гиподорийской, гипофригийской, гиподорийской.

Таким образом, все говорит о том, что вектор семантической эволюции термина ὁ μουσικός был направлен от теоретика к практику. Но все сохранившиеся фрагменты Птолемаиды Киренской посвящены тем, кто занимался исключительно наукой о музыке. Поэтому их контекст требует понимать ὁ μουσικός как «сведущий в музыкознании» или «теоретик музыки», а в некоторых случаях логично использовать и оба термина¹⁴⁸. Только при таком условии можно избежать искажений в сознании современного читателя античных источников.

Излагая свои представления о разных методах работы гармоников и каноников Птолемаида, согласно свидетельству Порфирия, пишет (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 23*):

Κανονικὸς δ' ἐστὶ καθόλου ὁ ἀρμονικὸς
ὁ περὶ τοῦ ἡρμωσμένου ποιούμενος τοὺς
λόγους. διαφέρουσι δὲ μουσικοὶ καὶ οἱ

«Вообще каноник — [это] гармоник, создающий пропорции того, что гармонизовано. Однако *теоретики*

¹⁴⁷ Очевидно, понимая возможное появление в сознании современного читателя ассоциаций с пифагорейцем Архитом, который по раннеантичным представлениям был ὁ μουσικός, Гаспаров — переводчик трактата Диогена Лаэртского на русский язык — представил «второго Архита» как «кифареда» (sic. — см. *Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Перевод М. Л. Гаспарова. М., 1979. С. 355*). В действительности же «второй» Архит мог быть не только «кифародом», но также кифаристом, авлетом и вообще исполнителем на любом инструменте. Так как здесь пришлось затронуть термин «кифарод» (ὁ κιθαροδός), то следует отметить, что в русской литературе он искажен и превратился в «кифареда». Возможно, это влияние латинского варианта citharoadus, когда так называемая «омега подписная» (ω) преобразовалась в дифтонг *oe*, читающийся как «э», а для «благозвучия» превращенный в «е». При такой перетурбации теряются этимологические следы слова, тогда как в форме «кифарод» явно заметны составляющие его («кифара» и «ода»), а в «кифареде» они исчезают.

¹⁴⁸ Один из образцов такого перевода см. далее.

κανονικοί. μουσικοί μὲν γὰρ λέγονται οἱ ἀπὸ τῶν αἰσθήσεων ὀρμώμενοι ἄρμονικοί. κανονικοί δ' οἱ Πυθαγορικοί οἱ ἄρμονικοί. εἰσὶ δὲ καὶ ἑκάτεροι τῷ γένει μουσικοί.

Более подробно та же тема освещена в другом фрагменте текста Птолемаиды, но здесь не обошлось без недоразумений (Ibid. P. 23):

Ἔστι δὲ τὰ παρὰ τοῖς μουσικοῖς ὑποτιθέμενα, ὅσα παρὰ τῶν αἰσθήσεων λαμβάνουσιν οἱ κανονικοί, οἷον τὸ εἶναι τινα σύμφωνα καὶ διάφωνα διαστήματα καὶ τὸ εἶναι σύνθετον τὸ διὰ πασῶν ἕκ τε τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε καὶ τὸ εἶναι τόνον τὴν δ' ὑπεροχὴν τοῦ διὰ πέντε παρὰ τὸ διὰ τεσσάρων καὶ τὰ ὅμοια.

τὰ δὲ παρὰ τοῖς μαθηματικοῖς λαμβανόμενα, ὅσα ἰδίως οἱ κανονικοί τῷ λόγῳ θεωροῦσιν ἕκ τῶν τῆς αἰσθήσεως ἀφορμῶν μόνον κινηθέντες, οἷον τὸ εἶναι ἐν ἀριθμῶν λόγοις τὰ διαστήματα καὶ τὸ εἶναι ἕξ ἀριθμῶν συγκρουστῶν τὸν φθόγον καὶ τὰ παραπλήσια.

τὰς ὑποθέσεις οὖν τῆς κανονικῆς διορίσειεν ἂν τις ὑπάρχειν τῇ τε περὶ τὴν μουσικὴν ἐπιστήμῃ καὶ τῇ περὶ τοὺς ἀριθμοὺς καὶ τὴν γεωμετρίαν.

В первом абзаце этой цитаты присутствует несоответствие с утверждением самой Птолемаиды в ранее приводившихся отрывках и вообще с известными по другим источникам принципами работы гармоников. Действительно, здесь говорится о том, что теоретики музыки посредством чувств отличали не только симфонии и диафонии, но и аналогичным образом установили, что октава состоит из кварты и квинты, а тон является превышением квинты над квартой. Но это противоречит всем известным фактам о том, что гармоника, не отрицая возможности чувств, приняла концепцию пифагорейцев о пропорциональных величинах интервалов. Ведь с помощью слуха устанавливается сам интервал, а понять, насколько он велик, невозможно было без соответствующих теоретических знаний, выразившихся в данном случае пропорциями интервалов. Именно поэтому «самый главный» гармоник Аристоксен утверждал, что «любая симфония отличается величиной от любой диафонии» (πᾶν γὰρ σύμφωνον παντὸς διαφώνου διαφέρει μεγέθει. — *Aristox. Elem. harm.* P. 55). Этот критерий на протяжении длительного исторического периода был принят гармониками и в общем виде сформулирован в другом источнике таким образом (*Cleon. Isag.* 5):

музыки и каноники отличаются. Теоретики называются гармониками, начинающими [познание] от чувств, а каноники — [это] пифагорейские гармоника. Но по роду [занятий] и те, и другие — *сведущие в музыкознании*».

То, что установлено теоретиками музыки, каноники связывают с чувствами, например, симфонные и диафонные интервалы, и что октава образуется из квинты и кварты, а также что тон — превышение квинты над квартой и подобные образования.

А то, что используется [для познания] математиками, каноники рассматривают по-особому — в пропорциях, лишь побуждаемые чувством и [только] отталкиваясь от него. Например, что интервалы выражаются пропорциями чисел, что звук [зависит] от количества ударов¹⁴⁹ и аналогичных причин.

Поэтому кто-то мог бы определить, что установления каноников относятся как к науке о музыке, так и [к наукам] о числах и геометрии.

¹⁴⁹ Буквально «от ударенных чисел».

Τῶν δὲ διαστημάτων διαφοραὶ εἰσι πέντε, ἧ τε μεγέθει ἀλλήλων διαφέρει καὶ ἧ κατὰ γένος καὶ ἧ τὰ σύμφωνα τῶν διαφώνων καὶ τὰ σύνθετα τῶν ἀσυνθέτων καὶ τὰ ῥητὰ τῶν ἀλόγων.

В данном случае слух вообще не упоминается, а установление всех перечисленных отличий доступно лишь при помощи знаний не только о величинах интервалов и их пропорциональных выражениях, но и о ладовых звукорядах. Об этом свидетельствует приведенный фрагмент с указанием на рациональные и иррациональные интервальные образования.

Конечно, на закате Античности, после происшедшего сближения музыкальной теории с практикой, представления поменялись, и уже в трактате Гауденция можно прочесть о совершенно ином подходе к этой проблеме (*Gaud. Isag.* 1):

Τὸν δὲ ἀκουσόμενον τῶν περὶ ταῦτα λόγων ἀναγκαῖον ἐμπειρίᾳ τὴν ἀκοὴν προγεγυμνάσθαι, φθόγγους τε ἀκούειν ἀκριβῶς καὶ διαστήματα ἐπιγινώσκειν, σύμφωνόν τε καὶ διάφωνον.

Существует пять различий интервалов; один отличается от других величиной, другой по ладу, симфонные от диафонных, составные от несоставных и рациональные от иррациональных.

Необходимо, чтобы знакомящийся¹⁵⁰ с положениями об этих [теоретических установлениях], прежде приобрел слуховой опыт, чтобы он точно слышал звуки и узнавал интервалы, симфонный и диафонный.

Но подобные перемены произошли через много столетий после времени жизни Птолемаиды. Следовательно, обсуждаемое несоответствие ее высказывания с подлинным положением дел нужно трактовать как некое необоснованное обвинение оппонентов пифагорейцев ради укрепления авторитета последователей Пифагора. Ту же самую тенденцию можно увидеть и в другом фрагменте ее сочинения, также представленном Порфирием в виде цитаты (*Ibid.* P. 25):

Τῶν ἐν τῇ μουσικῇ διαπρεψάντων τίς ἢ διαφορὰ; οἱ μὲν γὰρ τὸν λόγον προέκριναν αὐτόν, οἱ δὲ τὴν αἴσθησιν, οἱ δὲ τὸ συναμφοτέρον. τὸν μὲν λόγον προέκρινον αὐτὸν τῶν Πυθαγορείων ὅσοι μάλλον ἐφιλονείκησαν πρὸς τοὺς μουσικοὺς τελέως τὴν αἴσθησιν ἐκβάλλειν, τὸν δὲ λόγον ὡς αὐταρκες κριτήριον καθ' ἑαυτὸν εἰσφέρειν. ἐλέγχονται δ' οὗτοι πάντως τι αἰσθητὸν παραλαμβάνοντες ἐν ἀρχῇ καὶ ἐπιλανθανόμενοι. τὴν δ' αἴσθησιν προέκριναν οἱ ὀργανικοί, οἷς ἢ οὐδαμῶς ἔννοια θεωρίας ἐένετο ἢ ἀσθενής.

Какая разница между теми, кто знаменит в науке о музыке? Одни ставят выше сам разум, другие — чувства, а третьи — и то, и другое. Сам разум предпочитали те из пифагорейцев, которые активно выступали против теоретиков музыки, полностью отбрасывая чувство, но принимая разум как критерий, самодостаточный сам по себе. Они вообще с презрением отвергали чувство, используя [его только] в начале и отбрасывая [в дальнейшем]. Инструменталисты¹⁵¹ же, которые либо вообще не применяли теоретическую мысль, либо [применяли ее] слабо, ставили выше чувство.

Последняя фраза этого текста указывает даже не на теоретиков музыки (то есть гармоников), а на музыкантов-исполнителей. Значит, в сознании Пто-

¹⁵⁰ Буквально, «тот, кто слушает».

¹⁵¹ Подразумеваются исполнители на музыкальных инструментах.

лемаиды Киренской все приверженцы чувств были объединены в одну группу, которая представлялась ей далекой от научного уровня пифагорейцев.

ж) *Адраст Афродисийский*

Необходимо отметить, что увлечение пифагорейским музыкознанием коснулось и представителей иных научных направлений. Так, например, источники сохранили некоторые материалы из научного наследия перипатетика I века Адраста Афродисийского (Ἰνδραστος ὁ Ἀφροδισιεύς)¹⁵². По свидетельству Порфирия, речь идет о выдержках из двух его трактатов: «Пифагорейские установления» (Πυθαγορείοι ἐκτιθέμενοι. — *Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 7*) и «[Комментарии] к “Тимею” [Платона]» (Εἰς τὸν Τίμαιον. — *Ibid. P. 96*). Поскольку Адраст запечатлелся в истории античной науки как «перипатетик» (ὁ περιπατητικός)¹⁵³, то, зная критическое отношение Аристотеля к ряду пифагорейских идей¹⁵⁴, нужно было бы ожидать и от его последователя соответствующего отношения к их музыкально-теоретическим положениям. Такое предположение подкрепляется еще и тем, что другой перипатетик Аристоксен стал главным музыкальным оппонентом пифагорейцев.

Однако подобные надежды не оправдываются¹⁵⁵. Так, Адраст распространяет концепцию пифагорейцев об акустических основах звуков, описывая ее в своем труде (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 7–8*):

Ὁ γοῦν περιπατητικὸς Ἰνδραστος τὰ κατὰ τοὺς Πυθαγορείους ἐκτιθέμενος γράφει.

Ἐπεὶ μέλος μὲν πᾶν καὶ πᾶς φθόγγος φωνὴ τις ἐστὶ, πᾶσα δὲ φωνὴ ψόφος, ὁ δὲ ψόφος πληξίς ἀέρος κεκαλυμένου θρόπτεσθαι, φανερόν ὡς ἡρεμίας μὲν οὐσης περὶ τὸν ἀέρα, οὐκ ἂν γένοιτο οὔτε ψόφος, οὔτε φωνή, διὸ οὐδὲ φθόγγος. πληξέως δὲ καὶ κινήσεως γενομένης περὶ τὸν ἀέρα ταχείας μὲν ὄξυς ἀποτελεῖται ὁ φθόγγος, βραδείας δὲ βαρὺς, καὶ σφοδρᾶς μὲν μείζων ἦχος, ἡρεμίας δὲ μικρός.

Перипатетик Адраст, излагая [учение] пифагорейцев, пишет:

«Поскольку всякий мелос и всякий музыкальный звук являются звучаниями, а любое звучание — [это] шум, шум же — удар воздуха, недопускающего дробления. Очевидно, когда в воздухе существует покой, то не может возникнуть ни шум, ни звучание, вследствие чего не[возможен] звук. Когда же вокруг воздуха происходит удар и движение, то быстрое движение создает высокий звук, а медленное — низкий. Если же сильный [удар] — то звучание громкое, а [если] спокойный — тихое».

Более того, внимание Адраста приковано не к объяснению музыкальных причин взаимосвязи звуков, как это наблюдается в сочинении перипатетика Аристоксена¹⁵⁶, а вновь к акустическим их особенностям, что было заложено в методологии пифагорейцев (*Ibid. P. 7–8*):

¹⁵² Афродисия (Ἀφροδισία) — селение в Лаконии.

¹⁵³ От глагола περιπατέω («гулять»). Согласно преданию, Аристотель, в организованном им Ликее (Λύκειον), получившем название от расположенного рядом храма Аполлона Ликейского (Λύκειος — «истребитель волков», что являлось одним из эпитетов Аполлона), любил во время лекции гулять с учениками.

¹⁵⁴ См., например, фрагмент из *Aristot. De cael. II 13, 293a, 24–28*, приведенный в § 2 текущей главы.

¹⁵⁵ См. также негативное высказывание Адраста о другом ученике Аристотеля — Аристоксене (см. гл. III, сноску 67 и связанный с ней текст).

¹⁵⁶ См. гл. IV, § 1.

Ἦδραστος δ' ὁ Περιπατητικὸς ἐν τοῖς Εἰς τὸν Τίμαιον λέγει οὕτως:

Ἔμφωνοῦσι δὲ φθόγγοι πρὸς ἀλλήλους, ὡν θατέρου κρουσθέντως ἐπὶ τινος ὀργάνου τῶν ἐντατῶν καὶ ὁ λοιπὸς κατὰ τινα οἰκειότητα καὶ συμπάθειαν συνηχεῖ. κατὰ τὸ αὐτὸ δ' ἅμα ἀμφοτέρων κρουσθέντων λεία καὶ προσηνῆς ἐκ τῆς κράσεως ἐξακούεται φωνή.

Более того, по свидетельству Теона Смирнского, Адраст аналогичным образом повторяет математическую концепцию пифагорейцев (Ibid. P. 76)¹⁵⁷.

Единственное сообщение о нем, вновь в передаче Теона Смирнского, частично сближающее Адраста с перипатетиками в сфере теории музыки, это его попытка продемонстрировать взаимодействие пифагорейского канона с чувствами (Ibid. P. 61):

Φησὶ γὰρ ὅτι τούτοις τοῖς εἰς τὴν ἀνεύρεσιν τῶν συμφωνιῶν ὀργάνοις κατὰ μὲν τοὺς λόγους προπαρασκευασθεῖσιν ἢ αἰσθήσις ἐπιμαρτυρεῖ, τῇ δὲ αἰσθήσει προσληφθεῖσιν ὁ λόγος ἐφαρμόζει.

Очевидно, таким образом Адраст стремился выстроить смысловой мост между пифагорейскими и перипатетическими принципами.

Следуя общеинтеллектуальным направлениям своего времени, он, как и многие другие, рассматривал организацию музыкального материала в качестве одной из разновидностей некоей общей системы. Возможно, он признавал ее действие не только в «гармонии сфер» и «земной музыке», но и, например, при однотипной координации элементов музыки и грамматического строя языка. Почти современник Адраста, римский оратор Фабий Квинтилиан сообщает, что такие ученые, как «Архит и Эвен»¹⁵⁹, полагали, что грамматика подчинена музыке («Archytas atque Euenus etiam subiectam grammaticen musicae putaverunt». — Quint F. Instit. Orat. I, 10, 17). Теон Смирнский представляет воззрения Адраста на эту проблему следующим образом (Theon. Smyrn. P. 49):

Ὁ δὲ περιπατητικὸς Ἦδραστος, γνωριώτερον περὶ τε ἀρμονίας καὶ συμφωνίας διεξιὼν, φησὶ:

καθὰπερ τῆς ἐγγραμμάτου φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ λόγου ὀλοσχερῆ μὲν καὶ πρῶτα μέρη τὰ τε ῥήματα καὶ ὀνόματα, τούτων δὲ αἱ συλλαβαί, αἰτὰ δ' ἐκ γραμμάτων,

Перипатетик Адраст в [комментариях] к «Тимею» [Платона] говорит так:

«Музыкальные звуки согласуются между собой, когда один издается на каком-то струнном инструменте, а другой дает отзвук вследствие некоего родства и общности. То же самое [происходит], когда они издаются одновременно, то от их слияния слышится ровное и приятное звучание.

Он¹⁵⁸ говорит, что на этих инструментах, [предназначенных] для обнаружения симфоний, чувство подтверждает подготовку пропорций, а [каждая] пропорция соответствует возникающему чувству.

Перипатетик же Адраст, излагая более известное о гармонии и симфонии, говорит [следующее].

Как при записанной речи и всяком изречении важные и главные части — глаголы и существительные, а их [части] — слоги, но они [состоят]

¹⁵⁷ Эти пересказы из сочинений Адраста, сохранившиеся у Теона Смирнского, здесь не приводятся, поскольку они не имеют непосредственного отношения к музыке.

¹⁵⁸ То есть Адраст.

¹⁵⁹ Эвен (Εὔηνος) — философ и автор элегий, старший современник Платона.

τὰ δὲ γράμματα φωναὶ πρῶταί εἰσι καὶ στοιχειώδεις καὶ ἀδιαίρετοι καὶ ἐλάχισται — καὶ γὰρ συνίσταται ὁ λόγος ἐκ πρῶτων γραμμάτων καὶ εἰς ἔσχατα ταῦτα ἀναλύεται, — οὕτως καὶ τῆς ἐμμελοῦς καὶ ἡρμωμένης φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ μέλους ὀλοσχερῆ μὲν μέρη τὰ λεγόμενα συστήματα, τετράχορδα καὶ πεντάχορδα καὶ ὀκτάχορδα.

ταῦτα δὲ ἐστὶν ἐκ διαστημάτων, τὰ δὲ διαστήματα ἐκ φθόγγων, οἵτινες πάλιν φωναὶ εἰσι πρῶται καὶ ἀδιαίρετοι καὶ στοιχειώδεις, ἐξ ὧν πρῶτων συνίσταται τὸ πᾶν μέλος καὶ εἰς ἃ ἔσχατα ἀναλύεται.

В таком подходе к данному вопросу нетрудно увидеть развитие пифагорейской идеи о том, что в мире все регулируется одними и теми же объективными законами.

Эта же идея просматривается у Адраста и при сопоставлении разновидностей «земных» музыкальных систем с космической, представленной весьма смутно Платоном в его диалоге «Тимей» (*Plat. Tim. 35c–36d*). По сложившимся в древности воззрениям, последняя является результатом процесса создания космоса усилием демиурга (ὁ δημιουργός — «создатель», «творец») в соответствии с законами гармонии. Следует отметить, что эту модернизированную Платоном пифагорейскую концепцию «гармонии сфер» комментировали и обсуждали многие авторы Античности и Средневековья. А поскольку текст Платона из-за своей расплывчатости дает возможность для самых различных версий, то каждый из комментаторов мог там «обнаруживать» то, что ему казалось более достоверным. Адраст, очевидно, не является исключением, и в передаче Теона Смирнского его точка зрения по данному вопросу представлена так (*Theon. Smyrn. P. 63–65*):

Ὁ δὲ Πλάτων καὶ γένος διάτονον καὶ συστήματος μέγεθος ἐπὶ τὸ τετράκις διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε καὶ τόνον προαγίχεν.

εἰ δὲ λέγοι τις, φησὶν ὁ Ἄδραστος, ὡς οὐδέον ἐπὶ τοσοῦτον ἐκτείνειν, Ἀριστόξενος μὲν γὰρ ἐπὶ τὸ δις διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων τὸ τοῦ καθ' αὐτὸν πολυτρόπου διαγράμματος πεποιήται μέγεθος, οἱ δὲ νεώτεροι τὸ πεντεκαίδεκάχορδον τρόπον μέγιστον ἐπὶ τὶ τρις διὰ πασῶν καὶ τόνον διεστηκός, ῥητέον, φησὶν, ὡς ἐκεῖνοι μὲν πρὸς τὴν ἡμετέραν χρῆσιν ὀρώντες οὕτως ἐποίουν, ἡγούμενοι μὴ πλεῖον τι τούτων δύνασθαι μήτε τοὺς

из букв, а буквы — суть начальные звуки, элементарные, неделимые и наименьшие (ибо речь состоит из начальных букв и расчленяется на эти наименьшие [элементы]), так и при мелодическом и гармоническом звучании и любом мелосе важные [части] — так называемые системы: тетра хорды, пента хорды, окто хорды. Они же состоят из интервалов, интервалы — из звуков, которые также являются начальными звуками, неделимыми и элементарными; из них [как из] начальных [элементов] состоит всякий мелос, и на эти наименьшие [частицы] он расчленяется.

Платон доводил диатонический лад и величину системы до [диапазона, составляющего] четыре октавы, квинту и тон.

Если кто-то скажет, — утверждает Адраст, — что не нужно удлинять [систему] до таких [размеров], ибо Аристоксен создал величину своей многогональной схемы из двух октав и кварты, а новые [теоретики] — самую большую 15-тональную [систему], расширенную до трех октав и тона, — то надо отметить, что они создавали [ее] такой, рассчитывая на нашу практику, руководствуясь тем, что артисты¹⁶⁰

¹⁶⁰ Буквально «соревнующиеся».

ἀγωνιζομένους φθέγγεσθαι μήτε τοὺς ἀκούοντας εὐγνώστως κρίνειν.

Πλάτων δὲ πρὸς τὴν φύσιν ὁρῶν ... τὴν ἁρμονίαν αὐτῆς μέχρι τοῦτου προαγῆσχε, τρόπον τινὰ καὶ κατὰ τὴν αὐτῆς φύσιν ἐπ' ἄπειρον δυναμένην προϊέναι.

никак не могут [охватывать такие диапазоны], а слушатели — ясно [их воспринимать].

Платон же — рассчитывая на природу...¹⁶¹, довел ее гармонию до такого [диапазона], поскольку она может каким-то образом и в согласии со своей природой продвигаться до бесконечности.

Можно только догадываться, как Адраст или автор источника, из которого он заимствовал все эти материалы, вычислял масштабы разных вариантов музыкальной системы, поскольку необходимо было для ее установления «суммировать» комплекс поступенных звукорядов в соответствии с количеством тональностей. Однако история античного музыкознания свидетельствует о том, что теоретические представления о звуковом объеме тональности в различные эпохи были неодинаковыми¹⁶². Ведь в теории античной музыки тональность представлена всегда системой, а ее размеры изменялись от тетрахордной, через гептахордную к октавной, а затем и к двухоктавной. Значит, необходимо было постоянно учитывать и координировать соответствие между диапазонами теоретических форм тональностей и их количеством. Но имеющиеся в распоряжении науки источники нередко хранят молчание по этому вопросу. Например, нет достаточных оснований уверенно утверждать, каким определялся объем тональности во времена Аристоксена. Поэтому результаты любых «вычислений» такого рода, присутствующие в процитированном фрагменте («две октавы и кварта», «три октавы и тон», «четыре октавы и секста»), не могут быть признаки полностью достоверными.

При обсуждении всей этой информации важно обратить внимание еще на одну сторону проблемы. Нет ничего удивительного, что Адраст мог быть знаком с тональной «системой Аристоксена», а вернее — с той, которая ему приписывалась и рассматривалась как использовавшаяся в его время: «Согласно Аристоксену существует 13 [«тональностей»]» (εἰς δὲ κατὰ Ἀριστόξενον δεκάτρεῖς — *Cleon. Isag.* 12). Вместе с тем, вызывает сомнение знакомство Адраста с поздней 15-тональной системой, зафиксированной вместе с буквенной нотацией. Среди приблизительно датируемых источников впервые она упоминается у Гауденция, который жил, скорее всего, не ранее III века (если не позже)¹⁶³, то есть спустя несколько столетий после Адраста. А современник Теона Смирнского, Клавдий Птолемей (II век), говорил только о 7 тональностях. Как уже указывалось, одна из глав его трактата так и называется: «О том, что должны быть установлены только семь тональностей, равных по числу видам октавы» («Ὅτι μόνους ἑπτὰ δεῖ τοὺς τόνους ὑποτίθεσθαι τοῖς εἶδεσι τοῦ διὰ πασῶν ἰσαρίθμους. — *Ptolem. Harm.* II 9). Конечно, такие противоречия между сообщениями о количестве тональностей

¹⁶¹ Выпущенная часть данного предложения не вносит ничего нового в музыкальные аспекты текста, а лишь регистрирует взаимодействие души с математическими формами проявления «космического тела» (κοσμικοῦ σώματος).

¹⁶² Речь действительно идет только об античных теоретических представлениях, касающихся звукового объема тональности, поскольку в музыкальной практике такой вопрос вообще не мог возникнуть.

¹⁶³ См. гл. IV, § 6.

в фрагменте Адраста и информацией других источников можно объяснить разными причинами. Но в любых случаях они требуют убедительных доказательств, пока отсутствующих.

з) Дионисий Галикарнасский

Меньше всего сведений в трактате Порфирия сохранилось о некоем Дионисии Галикарнасском (Διονύσιος Ἀλικαρνασσεύς), которого не следует путать со знаменитым историком Дионисием Галикарнасским¹⁶⁴. Судя по тематике материала, обсуждаемого в трактате Порфирия, возможно, что это один из Дионисиев, представленных в энциклопедии «Суда»:

Διονύσιος Ἀλικαρνασσεύς, γεγωνὸς ἐπὶ Ἀδριανοῦ Καίσαρος, σοφιστής, καὶ Μουσικὸς κληθεὶς διὰ τὸ πλεῖστον ἀσκηθῆναι τὰ τῆς μουσικῆς. ἔγραψε δὲ Ῥυθμικῶν ὑπομνημάτων βιβλία κδ'. Μουσικῆς ἱστορίας βιβλία λς'. ἐν δὲ τούτοις ἀλληλῶν καὶ κιθαρωδῶν καὶ ποιητῶν παντοίων μέμνηται. Μουσικῆς παιδείας ἢ διατριβῶν βιβλία κβ'. Τίνα μουσικῶς ἐν τῇ Πλάτωνος Πολιτεία, βιβλία ε'.

Дионисий Галикарнасский, живший при цезаре Адриане¹⁶⁵, софист, прозванный «сведушим в музыкознании» из-за того, что часто предпочитал [изучение] музыки. Он написал 24 книги «Ритмических комментарий» [и] 36 книг «Истории музыки». В них он упоминает авлетов, кифародов и всяческих поэтов. 22 книги о музыкальном воспитании и занятиях. Пять книг, [в которых повествуется о том], что есть музыкального в «Политике» Платона.

Такое представление явно говорит об историке музыки, и музыкальное антиковедение может лишь сожалеть о том, что ни одна его работа не сохранилась. Но является ли он тем же Дионисием Галикарнасским, о котором пишет Порфирий? На этот вопрос невозможно пока дать точный ответ. Дело в том, что Порфирий представляет «своего» Дионисия Галикарнасского как автора трактата «О подобиях» (Περὶ ὁμοιοτήτων). Кроме того, что это сочинение не отмечено в процитированной статье энциклопедии «Суда», сама тематика «подобий», скорее всего, связана с математикой (см., например, книгу VI евклидовских «Элементов»). Сюда же следует добавить, что у Порфирия этот Дионисий Галикарнасский находится в окружении математиков (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 92*):

Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεύς καὶ Ἀρχίτας ἐν τῷ Περὶ μουσικῆς καὶ αὐτὸς ὁ στοιχειωτῆς Εὐκλείδης ἐν τῇ Τοῦ κανόνος κατατομῇ ἀντὶ τῶν λόγων τὰ διαστήματα λέγουσιν.

Дионисий Галикарнасский и Архит в [сочинении] «О музыке», а также сам создатель «Элементов»¹⁶⁶ Евклид в [трактате] «Деление канона», вместо «пропорций» называют «интервалы».

Более того, несколько цитируемых Порфирием фрагментов по своему содержанию не противоречат предположению об авторе-математике, поскольку они освещают математические способы познания в разных научных сферах. Например, в одном из них затрагиваются пропорциональные выражения звуковысотных и ритмических отношений (*Ibid. P. 37*):

¹⁶⁴ О нем см. гл. II, § 3 «а».

¹⁶⁵ Его правление относят ко II веку н. э.

¹⁶⁶ ὁ στοιχειωτῆς (лат. *elementarius*) — буквально «элементщик». Явное указание на знаменитый трактат Евклида *Στοιχεῖα* (лат. *Elementa*).

Κατὰ μὲν γε τοὺς κανονικοὺς μία σχεδὸν καὶ ἡ αὐτὴ οὐσία ἐστὶ ῥυθμοῦ τε καὶ μέλους, οἷς τό τε ὄξυ ταχὺ δοκεῖ καὶ τὸ βαρὺ βραδύ. καὶ καθόλου δὴ τὸ ἡρμωσμένον κινήσεών τινων συμμετρία καὶ ἐν λόγοις ἀριθμῶν τὰ ἐμμελῆ διαστήματα.

Согласно каноникам, пожалуй, в ритме и мелосе заключается одна и та же суть, при этом высокое [звучание] представляется быстрым, а низкое — медленным. И вообще гармонизация каких-то движений и музыкальные интервалы в пропорциях соизмеримы в числах.

Поэтому личность этого Дионисия Галикарнасского пока остается невыясненной, а сообщения Порфирия о его воззрениях содержат лишь повторение общеизвестных положений.

* *
*

Приведенные в этом параграфе материалы отражают общую картину развития музыкознания до III века включительно (то есть до времени жизни Порфирия). Они говорят о том, что пифагорейские традиции были весьма распространены, и наука о музыке фактически оперировала лишь математическими методами анализа. Собственно же музыкальные, заложенные Аристоксеном в его труде «Гармонические элементы», так и остались невосребованными.

Вместе с тем, такой вывод нельзя распространять на все античное музыкознание. Об этом говорят специальные письменные памятники III–V веков, свидетельствующие уже о теоретически сформировавшейся нотной системе (Гауденций, Марциан Капелла, Бозций¹⁶⁷), то есть о начавшемся процессе сближения теории музыки с практикой. А это достаточно длинный исторический процесс, который, очевидно, происходил параллельно, но не был замечен «сведущими в музыкознании», сосредоточенными на обсуждении традиционных аспектов науки о музыке.

¹⁶⁷ Упоминаются только датирующиеся источники.

Учебно-познавательные вопросы к материалам первого тома

К «Интродукции»

1. Что представляет собой «музыкальное антиковедение» как область исторического музыкознания?
2. Чем вызвана необходимость выделения данной дисциплины (наряду с другими подобными) в автономную сферу науки о музыке?
3. Какой исторический период музыкальной культуры и географический ареал являются целью изучения музыкального антиковедения? Какими аргументами обоснованы эти границы?

К главе I

1. Какими методами пользовалось историческое музыкознание XVIII — первой половины XX века для изучения древних музыкальных культур? Указать положительные и отрицательные стороны.
2. Что такое музыкальная система и каковы ее особенности?
3. Что собой представляет феномен ладового объема?
4. В чем заключается «загадка гипаты»?
5. Главные отличия античной музыкальной системы от современной?
6. Каков научный результат транскрипции музыкальных произведений из одной нотной системы в другую?
7. Каковы познавательные возможности античной нотографии (звуковысотные и метроритмические) для исследования древнего музыкального искусства?
8. Уцелевшие нотографические образцы античного музыкального искусства и степень их сохранности.
9. Важнейшие задачи музыкального антиковедения по освоению палеографических и ладотональных аспектов буквенной нотации.

К главе II

1. Степень пригодности дошедших до нас памятников материальной культуры в качестве источников познания античной музыки.
2. Основная смысловая направленность фрагментов, посвященных музыкальному быту в «Истории» Геродота.
3. Древнеэллинические и древнеримские историки, труды которых освещают особенности античной музыкальной жизни.
4. Философы и богословы, отмечавшие в своих сочинениях факты и события, связанные с античной музыкой.

5. Интеллектуалы и писатели Античности разных направлений, затрагивающие в своих произведениях всевозможные аспекты музыкальной культуры.

6. Причины более обширной информации, содержащейся в грекоязычных источниках, при сравнении с латиноязычными.

7. Можно ли реализовать «возрождение» античной музыки?

8. Основные методологические принципы анализа письменных памятников древности для изучения античной музыкальной культуры.

К главе III

1. Причины интереса музыкального антиковедения к свидетельствам об утраченных письменных памятниках Античности, содержание которых было связано с музыкальным искусством?

2. Важнейшие утраченные сочинения античных авторов с музыкальной тематикой.

3. Какие причины могли существовать для того, чтобы одни документы уцелели, а другие нет?

4. Дошедшие до нас свидетельства о письменном наследии Пифоклида, Панакея и Ксенофила, посвященные музыке.

5. Основная тематика утраченных работ Аристоксена из Тарента.

К главе IV

1. Известные материалы о жизни и деятельности Аристоксена.

2. Структура античной науки о музыке и ее взаимоотношения с другими дисциплинами квадривиума.

3. Основные разделы античной «гармоники» как главной научной дисциплины по музыке.

4. Отражение структуры «гармоники» в трактате Аристоксена «Гармонические элементы».

5. Византийская «интервенция» в сочинении Аристоксена.

6. Истоки и основные принципы деления интервалов на «симфонные» и «диафонные».

7. Интервалы «составные» и «несоставные».

8. Аристоксеновская теория «динамиса».

9. Что подразумевалось под понятием «смешанный мелос»?

10. Античная музыкально-теоретическая модель тональной модуляции.

11. Античная теория поэтической метрики и музыкальный ритм.

12. Новая для Античности идея «хроноса протоса», впервые дошедшая до нас в сочинении Аристоксена «Ритмические элементы».

13. Основная направленность музыкально-теоретических воззрений Теона Смирнского.

14. Тематика трактата Никомаха Герасского «Руководство по гармонике».

15. История создания и последующая «рукописная жизнь» сочинения Клавдия Птолемея «Гармоника».

16. Понятие «гомфонии» с точки зрения античного музыкального мышления и его трактовка Клавдием Птолемеем.

17. Птолемеевское изложение теории «тесиса и динамиса» как продолжение развития идеи Аристоксена о «динамисе».

18. Значение сочинения Порфирия «Комментарии к “Гармонике” Птолемея» для познания истории античного музыкознания.

19. Основная тематическая направленность IX книги сочинения Марциана Капеллы «О бракосочетании Филологии и Меркурия».

20. Трактат Аристида Квинтилиана «О музыке» и важнейшие аспекты его содержания.

21. Труд Боэция «О музыкальном установлении» как комплекс сведений, заимствованных из сохранившихся и утраченных памятников античного музыкознания.

22. Свидетельства сближения теории музыки и художественной практики в трактате Гауденция «Введение в гармонику».

К главе V

1. Музыкально-теоретическое наследие, дошедшее до нас под именем Евклида.

2. Устройство канона и основные принципы работы с ним.

3. Трактат Клеонида «Введение в гармонику» как собрание данных о музыкально-теоретической концепции Аристоксена.

4. Какие достоверные сведения об античной музыкальной практике можно извлечь из XI и XIX глав сочинения Псевдо-Аристотеля «Проблемы»?

5. Понятные и загадочные аспекты содержания анонимного опуса «Музыка Птолемея».

6. «Выдержки из Никомаха» как цикл комментариев к утраченному труду Никомаха Герасского и фрагменты из него.

7. Почему приписываемый Плутарху Херонейскому трактат «О музыке» не мог принадлежать ему?

8. Перечень певцов, упоминаемых в трактате Псевдо-Плутарха «О музыке».

8. Каталог музыкантов-инструменталистов, деятельность которых частично освещается в трактате Псевдо-Плутарха «О музыке».

9. Серия античных музыкальных жанров, перечисленная в сочинении Псевдо-Плутарха «О музыке», и их характеристика.

10. Аспекты теории музыки, затронутые в опусе Псевдо-Плутарха «О музыке».

11. Пифагорейские музыкально-теоретические традиции в повествовательном трактате «старца Вакхия».

12. Использование буквенной нотации в вопросоответном трактате «старца Вакхия» как отражение учебных аспектов подготовки музыкантов.

13. Серия моделей тональных модуляций в вопросоответном трактате «старца Вакхия».

14. Сравнение организации античной системы тональностей (как исторически, так и теоретически) в специальных источниках с принятой ныне в музыкальном антиковедении.

К главе VI

1. Приписывающиеся Пифагору его последователями музыкально-теоретические и прочие «деяния», имеющие отношение к музыке.
2. Сохранившиеся сведения о музыкально-теоретическом наследии Ласа Гермионского.
3. Свидетельство о Филолае Тарентском как источник познания пифагорейской музыкально-теоретической терминологии.
4. Античная музыкально-историческая традиция о деятельности Архита Тарентского.
5. Общая направленность музыкально-теоретических воззрений Теофраста Эресского, Эратосфена Киренского, Панэтия Младшего, Трасилла, Дидима, Птолемаиды Киренской, Адраста Афродисийского и Дионисия Галикарнасского.
6. Полисемантика древнегреческих специальных терминов: «гармония», (ἡ ἄρμονία) «мелодия» (ἡ μελωδία), «мелос» (τὸ μέλος), «тон» (ὁ τόνος).
7. Сферы применения в теории античной музыки таких прилагательных, как «дорийский» (δωρίος), «фригийский» (φρύγιος), «лидийский» (λύδιος), и им подобных.
8. Значения, вкладывавшиеся в Античности в понятие (ὁ μουσικός).
9. Опасности, стоящие перед исследованием при отождествлении античных и новоевропейских представлений о конкретных категориях теории музыки и музыкального мышления, носящих одни и те же названия.
10. Практическое освоение интервальной структуры каждого из античных ладов («диатонического», «хроматического» и «энгармонического») в рамках современной музыкальной системы.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ ДЛЯ ИЗДАНИЙ ИСТОЧНИКОВ

Alyp. Isag. — *Alypi Isagoge* // *Jan.* P. 359–406.

Anon. De mus. — *Anonyma De musica scripta Bellermanniana.* Edidit D. Najock. Leipzig 1975.

Arist. Quint. De mus. — *Aristidis Quintiliani.* De musica libri tres, edidit R. P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963.

Aristot. — *Aristoteles.* Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Edidit Academia Regia Borussica. Vol. I–V. Berolini, 1831–1870.

Aristot. De anima. — *Aristotelis.* De anima // *Aristot.* Vol. I. P. 481–486.

Aristot. De gener. anim. — *Aristotelis.* De generatione animalium // *Aristot.* Vol. I. P. 715–789.

Aristot. Metaph. — *Aristotelis.* Metaphysica // *Aristot.* Vol. II. P. 980–1093.

Aristot. Poet. — *Aristotelis Poetica* // *Aristot.* Vol. II. P. 1447–1462.

Aristot. Polit. — *Aristotelis Politica* // *Aristot.* Vol. II. P. 1252–1342.

Aristox. Elem. harm. = *Aristoxeni.* Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954.

Aristox. Elem. rhythm. = *Aristoxeni.* Elementa rhythmica. The Fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Texts edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson. Oxford 1990. P. 2–19.

Athen. — *Athenaei Naucratic Deipnosophistarum libri XV.* Recensuit G. Kaibel. Vol. I–III. Lipsiae, 1887–1890.

Aul. Gel. — *Auli Gellii Noctes Atticae* // *Gellii A. Noctium Atticarum libri XX.* Post M. Herz ed. C. Hosius. Vol. I–II. Lipsiae 1903.

Aur. August. De mus. — *Aurelii Augustini De musica.* A cura di G. Marzi. Firenze, 1969.

Bacch. Isag. nar. — *Bacchii Isagoge (narratoria)* // *Bellermann J. Fr. Anonymi scriptio de musica.* Berlin, 1841. S. 101–108.

Bacch. Isag. rog. — *Bacchii. Isagoge (rogatia)* // *Jan.* P. 292–316.

Boet. De instit. mus. — *Boetii A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo.* De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii, ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867.

Cens. De die nat. — *Censorini.* De die natali liber. Recensuit Fr. Hultsch. Lipsiae, 1862.

Cic. De leg. — *Ciceronis M. Tullii De legibus* // *Cicéron.* Traité des lois. Texte établi et traduit par G. de Plinval. Collection Budé. Paris, 1958.

Cic. De nat. deor. — *Ciceronis M. Tullii De natura deorum // Ciceronis M. Tullii De natura deorum De divinatione. De fato. Recensuit R. Klotz. Novi Eboraci apud Harperos Fratres. 1879. P. 4–141.*

Cic. De div. — *Ciceronis M. Tullii De divinatione // Ibid. P. 145–250.*

Cic. De offic. — *Ciceronis M. Tullii De officiis libri III. Für den Schachtelbacht erklärt. Leipzig, 1882.*

Cic. De orat. — *Ciceronis M. Tullii De oratore ad quintum fratrem libri tres // M. Tullii Ciceronis. Opera quae supersunt omnia ac deperditorum fragmenta. T. II: Recensuit et selectam diversarum lectionum, notationem, adjecit Chr. G. Schütz. Lipsiae, 1814.*

Cic. De re pub. — *Ciceronis M. Tullii De re publica librorum sex, quae manserunt quintum. Ed. K. Ziegler. Lipsiae, 1960.*

Cic. Tusc. — *Ciceronis. Tusculanae disputationes // M. Tullii Ciceronis Scripta quae manserunt omnia. Recognovit R. Klotz. Lipsiae 1858. P. 241–408.*

Cleon. Isag. — *Cleonidis Isagoge harmonica // Solomon J. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980. P. 114–144. Но нумерация глав по изд.: Jan. P. 179–207.*

De trag. — *Περὶ τραγῳδίας — Browning R. A Byzantine Treatise on Tragedy // ΓΕΡΑΣ: Studies Presented to George Thomson of the Occasion of His 60-th Birthday. Ed. L. Varcel and R. F. Willets in collaboration with E. Borecký, J. Burian, and J. Pečírka. Prague, 1963. P. 67–81.*

Diog. Laert. — *Diogenis Laertii. Vitae philosophorum, rec. H. S. Long. Vol. I–II. Oxford, 1958.*

Dionys. Halicar. *De comp. verb.* — *Dionysii Halicarnassensis De compositione verborum liber // Dionysii Halicarnassensis Opera omnia. Graece et latine. Ed. J. Reiske. Volumen quintum. Lipsiae, 1775, P. 1–224.*

Eucl. Sect. can. — *Euclidis Sectio canonis // Jan. P. 148–165.*

Gaud. Isag. = *Gaudentii Isagoge // Jan. P. 327–355.*

Georg. Pachym. *Quadr.* — *Tannery P. Quadrivium de George Pachymère ou ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ. ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας καὶ ἀστρονομίας. Texte révisé et établi par le R. P. E. Stéphanou. Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, 1940 (Studi e testi, 94).*

Herod. Hist. — *Herodoti Historiae. Ed. C. Hude. Vol. I–II. Oxford³1957.*

Hesych. — *Hesychii Alexandrini Lexicon. Post I. Albertum recesuit M. Schmidt. Vol. I–IV. Iena 1858–1868¹.*

¹ У филологов есть претензии ко всем изданиям «Словаря» Гесихия, повторяющим его первую публикацию. Они сводятся к следующему: «Гесихий впервые был издан в Венеции у Альда в 1514 г. [имеется в виду Aldus Pius Manutius. — Е. Г.] Издатель, выдающийся греко-итальянский ученый Марк Мусур, пользовался рукописью как корректурным экземпляром и внес в нее ряд исправлений, которые уже не всегда можно отличить от руки писца. После Мусура ни один из издателей Гесихия вплоть до XIX в. не работал непосредственно на самой рукописи, так что обширное издание Морица Шмидта (1858 – 1868) уже при своем появлении не отвечало требованиям, предъявляемым к критическим изданиям» (*Тронский И. М. Вопросы языкового развития в античном обществе. Ленинград, 1973. С. 175*). С 1953 г. начало выходить новое издание, в котором, очевидно, осуществляется попытка воспроизвести источник в его первоизданном виде: *Hesychius of Alexandria Lexicon. Ed. Kurt Latte, Peter Allan Hansen. Ian Cambell Cunningham. Havnæ [i. e. Copenhagen]. T I–IV, 1953 – 2009 (Series Sammlung griechischer und lateinischer Grammatiker. Bd. 11).*

Homer. Il. — *Homeri Illias*, cum potiore lectionis varietate, edidit F. Nauck. Pars I. Berolini, 1877. Pars II. Berolini, 1880.

Jambl. De vit. pythag. — *Jamblich Chalcedensis ex Coele-Syria* De vita pythagorica liber. Graece et Germanice. Edidit, transtulit, praefatus est Michael von Albrecht. Zürich-Stuttgart, 1963.

Jan. — *Jan K.* von. Musici scriptores graeci. Leipzig 1895 (переиздание: Hildesheim, 1962).

Luc. — *Luciani Samosatensis*. Opera. Ex recognovit C. Jacobits. Vol. I–III. Lipsiae, 1888–1889.

Luc. Dial. Deor. — *Luciani Dialogi Deorum* // *Luc.* Vol. I. P. 72–116.

Luc. De paras. — *Luciani De parasito* // *Luc.* Vol. III. P. 18–27.

Man. Bryen. Harm. — ΜΑΝΟΥΗΛ ΒΡΥΕΝΝΙΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΑ. The Harmonics of Manuel Briennius. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G. H. Jonker. Groningen, 1970. P. 50–132.

Marm. Par. — Das Marmor Parium. Herausgegeben und erklärt von Felix Jacoby. Berlin 1904. P. 1–24.

Mart. Capel. De nupt. Philol. et Mercur. — *Martiani Capellae* De nuptiis Philologiae et Mercurii. Ed. Fr. Eyssenhardt. Lipsiae 1866.

Nicom. Enchir. — *Nicomachi Enchiridion* // *Jan.* P. 236–265.

Nicom. Introd. arithm. — *Nicomachi Geraseni Pythagorei* Introductionis arithmeticae libri duo. Recensuit R. Hoche. Lipsiae, 1864.

Pachym. Quadr. = Tannery P. (ed.) Quadrivium de George Pachymère ou ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ. ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας καὶ ἀστρονομίας. Texte révisé et établi par le R. P. E. Stéphanou. Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, 1940 (Studi e testi 94).

Paus. Gr. descr. — *Pausaniae Graeciae descriptio*. Recognovit Fr. Spiro. Vol. I–II. Lipsiae 1903.

PG — Patrologia cursus completus. Series graeca. Ed. J. P. Migne. T. I–161. Paris, 1857–1866.

Philon. Byz. — *Philonis Byzantius* Mechanicae Syntaxis. Libri quartus et quintus. Recensuit R. Schoene. Berolini 1893. P. 313–318.

Pind. Carm. — *Pindari Carmina cum fragmentis*. Edidit O. Schroeder. Lipsiae, 1908.

Plat. Dial. — *Platonis Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi*. Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. Vol. I–VI. Lipsiae, 1908–1915.

Plat. Alc. — *Platonis Alcibiades* // *Plat. Dial.* Vol. II. P. 271–345.

Plat. Leg. — *Platonis Leges* // *Plat. Dial.* Vol. V. P. 1–418.

Plat. Phaed. — *Platonis Thaedon* // *Plat. Dial.* Vol. I. P. 83–174.

Plat. Protag. — *Platonis Protagoras* // *Plat. Dial.* Vol. III. P. 135–198.

Plat. Resp. — *Platonis Respublica* // *Plat. Dial.* Vol. IV. P. P. 1–318.

Plat. Schol. — *Platonis Scholia* // In Platonem a se editum commentaria critica accedunt scholia. Ed. Bekkeri. Vol. I–II. Berolini, 1823.

Plin. Nat. hist. = *Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII*. Ed. C. Mayhoff. Vol. I–V. Lipsiae, 1892–1897.

Все предпринятые мною шаги для знакомства с этим изданием оказались безрезультатными. Поэтому пришлось работать с публикацией М. Шмидта. Но я уверен, что лексико-лингвистические отступления от подлинного текста Гесихия никак не влияют на достоверность информации его труда, касающейся музыкальных аспектов жизни античного общества.

- Plut. Mor.* — *Plutarchi Chaeronensis Moralia*, recognovit Gregorius N. Bernardakis. Vol. I–VII. Lipsiae, 1888–1896.
- Plut. De Al. fort.* — *Plutarchi De Alexandri magni fortuna aut virtute. Orationes I–II // Plut. Mor.* Vol. II. P. 426–454.
- Plut. Quast. conv.* — *Plutarchi Quaestionum convivalium libri IX // Plut. Mor.* Vol. IV. P. 1–395.
- Plut. Non posse suav.* — *Plutarchi Non posse suaviter vivi secundum Epicurum // Plut. Mor.* Vol. VI. P. 362–421.
- Plut. Vit. Par.* — *Plutarchi Chaeronensis Vitae parallelae. Iterum recognovit C. Sintenis.* Vol. I–V. Lipsiae 1884–1889.
- Plut. Pericl.* — *Plutarchi Periclem // Plut. Vit. Par.* Vol. I. P. 298–340.
- Plut. Them.* — *Plutarchi Themistocles // Plut. Vit. Par.* Vol. I. P. 219–252.
- Polluc.* — *Pollucis Onomasticon*, ed. E. Bethe. Leipzig, 1900 (Lexicographi Graeci, IX).
- Porph.* In Harm. Ptol. comm. — *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2).
- Porph. De vit. Pythag.* — *Porph. De vita Pythagorea // Porphyrii Philosophi Platonici Opuscula selecta.* Iterum recognovit F. Nauck. Lipsiae, 1886. P. 17–52.
- Ps.-Aristot. De audib.* — [*Pseudo-Aristotelis*] *De audibilibus // Aristoteles. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri.* Edidit Academia Regia Borussica. Vol. I Berolini, 1831. P. 800–804.
- Ps.-Aristot. Probl.* — [*Pseudo-Aristotelis*] *Problemata // Ibid.* Vol. II. P. 859–967.
- Ps.-Nicom. Excerpta.* — *Excerpta ex Nicomacho // Jan.* P. 266–282.
- Ps.-Plut. De mus.* = *Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne 1954. P. 111–132.
- Ps.-Psellus.* — *Anonymi Logica et quadrivium, cum scholiis antiquis.* Ed. J. L. Heiberg. København. 1929 (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser XV1). P. 65–72.
- Ps.-Ptolem.* — *Πτολεμαίου Μουσικά // Jan.* P. 411–421.
- Ps.-Zosimus.* — *Berthelot M., Ruelle Ch.-Em.* Collection des anciens des alchimistes grecs. T. I. Paris, 1887. P. 433–438.
- Ptolem. Harm.* — *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1).
- Quint F. Instit. orat.* — *Quintiliani M. F. Institutionis oratoriae libri XII.* Edidit L. Radermacher. Lipsiae, 1907.
- Sext. Empir. Adver. math.* — *Sextus Empiricus Πρὸς μουσικούς. Against the Musicians (Adversus musicos).* A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Denise Davidson Greaves. University of Nebraska Press. Kincoln and London. 1986. P. 120–180.
- Sext. Empir. Adver. math.* — *Sexti Empirici Opera. Rec. H. Mutschmann.* III. *Adversus mathematicos*, ed. J. Mau. Lipsiae, 1954.
- Sueton.* — *Suetonii S. Tranquilli Vitae duodecim imperatorum // C. Suetonii Tranquilli Quae supersunt omnia.* Recensuit C. L. Roth. Lipsiae 1893.
- Sueton. Calig.* — *Suetonii Caligula // Ibid.* P. 86–119.
- Sueton. Tiber.* — *Suetonii Tiberius // Ibid.* P. 119–146.

Suid. Lex. — *Suidae Lexicon*. Edidit. Em. Bekkeri. Berlin 1854.

Theon. Smyrn. — *Theonis Smyrnaei philosophi platonici*. Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium. Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878. Дифференциация на разделы по изд. *Theon of Smyrna*. ΘΕΩΝΟΣ ΣΜΥΡΝΑΙΟΥ ΠΛΑΤΩΝΙΚΟΥ, τῶν κατὰ μαθηματικὴν χρησιμῶν εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος ἀνάγνωσιν. Opus nunc primum editum, Latina versione, ac notis illustratum ab Ismaele Bullialdo Iuliodunensi. Lutetiae Parisiorum, 1644.

Vergilii Aeneis — *P. Vergilii Maronis Aeneidos libri I–VI*. Edidit et annotatione illustravit P. Hofman. Leidae 1843.

Vitruv. De arch. — *Vitruvii Marci Pollionis De architectura libri decem* // *Vitruvii De architectura libri decem*. Iterum edidit V. Rose. Lipsiae 1899.

Евгений Владимирович ГЕРЦМАН
ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЕ АНТИКОВЕДЕНИЕ

ТОМ I

Источниковедение и методология его познания

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, СТЕРЕОТИПНОЕ

Evgeniy Vladimirovich GERTSMAN
INTRODUCTION TO MUSICAL ANTIQUITY

Vol. I.

Source study and methodology of its knowledge

TEXTBOOK

SECOND EDITION, STEREOTYPED

Редактор *В. А. Фролов*
Корректор *С. П. Минин*
Верстка *В. А. Фролов*

12+

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд». 196105, Санкт-Петербург,
пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс». 109387, Москва, ул. Летняя, д. 6,
тел.: (499) 722-72-30, (495) 647-40-77; lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 10.09.20.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная.
Формат 70×100¹/₁₆. Печать офсетная.
Усл. п. л. 35,75. Тираж 80 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета.
в АО «Т8 Издательские Технологии».
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.