

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) Трагедиографы и комедиографы ..... 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**

<b>к материалам первого тома .....</b>	<b>431</b>
<b>Принятые сокращения изданий источников .....</b>	<b>435</b>

*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»<sup>1</sup>, 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-

---

<sup>1</sup> 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 подобными<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>.

Эта мысль Аристоксена более подробно объяснена в другом источнике, автора которого теперь принято называть Клеонидом<sup>5</sup> (*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

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Основные музыкально теоретические воззрения Аристоксена будут рассмотрены в гл. IV, § 1.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> О нем см. гл. V, § 1.

(*e f ges a*) и с энгармоническим (*e x<sup>6</sup> 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»)<sup>7</sup>. 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 subsystemов 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

---

<sup>6</sup> 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».

<sup>7</sup> См. *Réti R. Tonality-Antonality-Pantonality*. London, 1958; *Drabkin W. Pantonality* // *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 иное<sup>8</sup>, 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»?<sup>9</sup> 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»<sup>10</sup>. 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?<sup>11</sup> А ведь это общепринятая точка зрения, поскольку даже авторитетные историки музыкальной эстетики убеждены, что «наш натуральный

---

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

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

<sup>10</sup> *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.

<sup>11</sup> 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»<sup>12</sup>.

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 объемом<sup>13</sup>, отличающейся системой устоев и неустоев, а отсюда и разнонаправленными «притяжениями» и «отталкиваниями» звуков и т. д.<sup>14</sup> 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 *aspiro*, 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 природа

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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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 астрономией<sup>15</sup>. 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-

---

<sup>15</sup> 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 автором<sup>16</sup>. 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 Возрождения<sup>17</sup>. Второй же представил историю музыки только до конца XVIII века, однако и такой масштаб весьма впечатляет<sup>18</sup>. 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-

---

<sup>16</sup> *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.*

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

<sup>18</sup> *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 музыкознание 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 «полимузыказнанием», 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 «полимузыказнания» 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 музыки<sup>19</sup>, 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-

---

<sup>19</sup> 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»<sup>20</sup> древнерусская богослужбная 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

---

<sup>20</sup> «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)<sup>21</sup> и кончая Антонином Викторовичем Преображенским (1870–1929)<sup>22</sup>, которые видели истоки древнерусской христианской богослужбной 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 музыки<sup>23</sup>, 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-

<sup>21</sup> *Разумовский Д. В.* Богослужбное пение православной греко-российской церкви. М., 1886.

<sup>22</sup> *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.

<sup>23</sup> 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 войны<sup>24</sup>. Амплитуда ее датировок в современной науке составляет приблизительно три столетия: от XIV до XII века до н. э.<sup>25</sup>. 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 инструментов<sup>26</sup>.

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 истории<sup>27</sup>. 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.

---

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> «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.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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*)<sup>28</sup>. 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-

---

<sup>28</sup> 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 малоинформативен<sup>29</sup>. 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

---

<sup>29</sup> 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»<sup>30</sup>, 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 Греции<sup>31</sup>. 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.

---

<sup>30</sup> 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 Γραϊκός, 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 Γραϊκοὶ καλοῦμενοι. — *Marm. Par. 11*).

<sup>31</sup> 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 мира<sup>1</sup>. Обнародован-

<sup>1</sup> 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 музыкознания, 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»<sup>2</sup>.

Сейчас уже ясно: несмотря на большую проделанную работу и на подлинное подвижничество тех, кто трудился в этой области, данное направление исторического музыкознания 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 стран<sup>3</sup>. Среди них были не только те, которые в большей или меньшей

---

<sup>2</sup> См., например, *Stumpf K. Anfänge der Musik. Leipzig, 1911. S. 114, 123, 146–151; Idem. Lieder der Bellakula-Indianer // Vierteljahrschrift 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 Vedda 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.*

<sup>3</sup> 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 осуществлена<sup>4</sup>. 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 сформировалась<sup>5</sup>. 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 периодов<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Подробнее об этом см. следующий параграф.

<sup>6</sup> 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»<sup>7</sup>. 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, безусловно, 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.

---

<sup>7</sup> 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 стопа<sup>8</sup>, 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.

---

<sup>8</sup> 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 тетрахордных 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*?<sup>9</sup>

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 используемых 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

---

<sup>9</sup> Возникший вопрос самым тесным образом связан с особенностями античной музыкальной системы, в которой отражены важные параметры тетрахордного 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*<sup>10</sup>). 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 пределах<sup>10</sup>, так называемое «обращение интервалов» также регулируется теми же нормативами<sup>11</sup> 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 материала<sup>12</sup>.

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 тетраордные секции<sup>13</sup>. Если ладовый объем современного музыкального мышления предполагает восьмизвуковую организацию, но семиступенную, то в античную эпоху это был тетраорд — четырехзвучковой и соответственно трехступенный сегмент. Это нашло свое убедительное воплощение в античной музыкальной системе. Но прежде чем с ней знакомиться, нужно уяснить ряд важных обстоятельств<sup>14</sup>.

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

---

<sup>10</sup> 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».

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

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 — *Cousse-maker*). Т. I. Parisiis 1864. P. 22–26; *Fratriis Walteri Odingtoni. De speculatione musicæ. Caput XVIII // Ibid. 214–216; Cujusdam Aristotelis. Tractatus de musica // Ibid. P. 255* и многие другие.

<sup>14</sup> История развития античной музыкальной системы имеет свои особенности, и в результате ее эволюции получилось так, что пары низких и высоких тетраордов имеют свои названия. Подробнее о причинах этого см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинической 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, c<sup>1</sup>*). 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 культур<sup>15</sup>.

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

---

<sup>15</sup> 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 тетрахордную эпоху музыкального мышления, то она могла состоять только из тетрахордов, а «имя» каждого звука зависело от его положения как в конкретном тетрахорде, 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 <sup>1</sup>	do <sup>1</sup>

Это обстоятельство сыграло решающую роль в присвоении названий звукам, и в результате возник парадокс<sup>16</sup>: самый низкий из них по звучанию получил название «гипата» (ὕπατη — «высокая»), поскольку он оказался в самом верху таблицы, представлявшей систему<sup>17</sup>. 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»)<sup>18</sup>, а затем — «лиханос» (λιχανός — название указательного пальца<sup>19</sup>), 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

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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».

<sup>19</sup> 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]»<sup>20</sup>. 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)<sup>21</sup>. Последние носили такие наименования: «парамеса» (παράμεση — [расположенная] «рядом с месой»), «трита» (τρίτη — «третья», то есть третья от центральной меса), «паранэта» (παρανήτη — [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)<sup>22</sup>: 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 тетрахорде<sup>23</sup>.

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-

---

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> О причинах этого см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 181–263.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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 пониманию<sup>24</sup>. Следовательно, изучающий музыкальное анти-

<sup>24</sup> 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 (παρὰνήτη)	I 
				трита (τρίτη)	III 	
			нѣта (νήτη)	II 		
		паранѣта (παρὰνήτη)	I 			
	трита (τρίτη)	III 				
парамеса (παράμεση)	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 тексте<sup>25</sup>.

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 распевующихся 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 распевующихся строк с неидентифицированным поэтическим текстом<sup>26</sup>.

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 трагедии<sup>27</sup>.

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 текстом<sup>28</sup>.

5. Пеан Афиней<sup>29</sup> (ὁ παῖν 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-

---

<sup>25</sup> 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, знакомящие общественность с конкретным нотографическим памятником.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> «Пеан» (ὁ παῖν — «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> Ἀθηναῖος<sup>30</sup>. — «[Пеан и гипорхема<sup>31</sup>], 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 Пифаиды<sup>32</sup>, проходившей в Дельфах в 127 году до н. э., и зарегистрирован как «поющий пеан» (σόμενος τὸν παιᾶνα)<sup>33</sup>.

6. Пеан Лимения (ὁ παιᾶν Λιμνήϊου) — 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 τῶν Θεὸν ὃ ἐπόησε[ν]  
καὶ προσεκιθάρισε[ν] Λιμνήϊος Θ[ο]ίοι[ν] Ἀθηναῖος  
(«Пеан и просодий<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

7. Гимн Асклепию (ὁ ὕμνος εἰς Ἀσκληπιόν)<sup>36</sup>, запечатленный на фрагменте плиты, обнаруженной недалеко от храма Асклепия в Эпидавре<sup>37</sup>. 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. 390<sup>38</sup>.

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)<sup>39</sup>.

<sup>30</sup> В угловые скобки в греческих текстах заключены слова, восстановленные исследователями вместо утраченных.

<sup>31</sup> «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.

<sup>32</sup> «Пифаида» — один из религиозных праздников.

<sup>33</sup> *Στέφανης I. Διονυσιακοὶ τέχνηται. Συμβολὲς στὴν просопоγραφία 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.*

<sup>34</sup> «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.

<sup>35</sup> *Στέφανης I. Op. cit. № 1553.*

<sup>36</sup> Асклепий (Ἀσκληπιός) — согласно древнеэллинической мифологии, бог врачевания.

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

<sup>38</sup> *Μίτσος Μ. Τ. Ἱερὸς ὕμνος ἐξ Ἀσκληπιείου Ἐπιδάουρου // Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς 1980, 212–216.*

<sup>39</sup> *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 Немесии<sup>40</sup> (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 Милассах<sup>41</sup> (Μυλάσ[σ]α).

13. Гимн Святой Троице (ὁ ὕμνος εἰς Τράδα), содержащийся в Papyrus Oxurhynchus 1786<sup>42</sup>.

14. Эпитафий Сикила (ὁ ἐπιτάφιος Σεκίλου) — современное название четырехстрочного древнеэллинистического стихотворно-нотного памятника, оставшегося на погребальной стеле<sup>43</sup>, 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 Аяксе<sup>44</sup>, а в строках 20–22 — еще одна небольшая инструментальная пьеса. Во многих случаях окончание строк отсутствует<sup>45</sup>.

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 песнопений<sup>46</sup>.

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

---

<sup>40</sup> 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.

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

<sup>42</sup> Оксиринх (Ὁξύρυγχος) — 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.

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

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

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

<sup>46</sup> 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 установить<sup>47</sup>.

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 трагедий<sup>48</sup>.

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 Оксиринх<sup>49</sup> 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 знаков<sup>50</sup>.

## § 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 произведений<sup>51</sup>.

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

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

<sup>49</sup> Об Оксиринхе (Ὀξύρυγχος) см. сноску 43.

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> 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 анализа<sup>52</sup>. 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.

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