



ОТ АВТОРА

В 1940 году вышел из печати учебник «История западноевропейской музыки до 1789 года», в основе которого лежал курс, читавшийся мною для студентов историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории. За сорок с лишним лет, прошедших с тех пор, в науке о музыке накопилось множество новых данных, требующих исправлений, уточнений и частичного пересмотра того, что писалось еще в предвоенные годы. Поскольку учебником моим до последнего времени продолжали пользоваться читатели, было признано целесообразным пересмотреть его текст в соответствии с современным состоянием музыкознания. В 1982 и 1983 годах вышли два тома «Истории западноевропейской музыки до 1789 года», подготовленные мной для второго, переработанного издания со многими уточнениями, добавлениями, новыми материалами и рядом новых соображений и оценок, вынесенных автором из опыта исследовательской работы. Это издание, как и первое, предназначается для студентов историков и теоретиков музыкальных вузов нашей страны. Между тем студенты исполнительских специальностей нуждаются в учебнике несколько иного профиля — достаточно полном в смысле освещения исторических эпох и крупных творческих личностей, но более кратком, сжато по изложению, с исключением ряда подробностей и концентрацией внимания на последовательности *основных* исторических явлений. Этой цели и призвано служить настоящее издание, которое выпускается тоже в двух книгах, но значительно меньшего объема. Нотные примеры помещены в конце каждой книги.

Мы отдаем себе отчет в том, что учащиеся различных специальностей нуждаются при изучении истории музыки в дифференцированном подходе к материалу. ПИАНИСТОВ, например, может по преимуществу

интересовать то, что менее важно для хоровиков, а вокалистов — несколько иное, чем исполнителей, скажем, на струнных и духовых инструментах. Не только собственно интересы, но и учебные потребности у студентов различных специальностей обычно не вполне совпадают — в связи с их репертуаром, его спецификой, его историей и исполнительскими традициями, а также, конечно, с композиторскими личностями. Поэтому нужно предоставить педагогам, ведущим соответствующий курс, возможность выделения одних разделов учебника и сокращения некоторых других — в зависимости от состава слушателей, их учебных надобностей и преобладающих интересов.

В качестве дополнительного материала к учебнику можно рекомендовать по его темам ряд советских изданий, вышедших за последние годы (указываем лишь книги, но не статьи в периодической печати и научных сборниках). Так, в связи с историей полифонии, проблематика которой усиленно разрабатывается нашим музыковедением, следует назвать следующие работы: Ю. Евдокимова «Многоголосие средневековья. X–XIV века» (М., 1983); Вл. Протопопов «История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков» (М., 1965 — первые разделы книги); он же «Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века» (М., 1979); Ю. Евдокимова и Н. Симакова «Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним» (М., 1982). Нотный материал содержится в следующих специальных изданиях: Вл. Протопопов «Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков. Хрестоматия» (М., 1980); Н. Симакова «Вокальные жанры эпохи Возрождения» (М., 1985). В связи с другими темами назовем еще книги: В. Конен «Клаудио Монтеверди» (М., 1971); «Античная музыкальная эстетика» (М., 1960), «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» (М., 1966) и «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков» (М., 1974). Дополнительные сведения о различных специальных терминах и явлениях, рассматриваемых в учебнике, студенты могут почерпнуть в Музыкальной энциклопедии, тома 1–6 (М., 1973–1982).

Автор приносит глубокую благодарность всем, кто в процессе обсуждения книги высказал советы или замечания по ее тексту: коллективу сотрудников Сектора классического искусства Запада во ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР, рецензентам рукописи — профессору Московской государственной консерватории Н. С. Николаевой и доценту Н. А. Симаковой, а также доктору искусствоведения М. Е. Тараканову.



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОГО МИРА

*И*зучая музыкальную культуру Древней Греции, сложившуюся в I тысячелетии до н. э. и достигшую расцвета в середине его, мы рассматриваем ее как ранний исторический этап в художественном развитии Европы. Древнегреческое искусство в значительной мере унаследовало достижения более древних культур Ближнего Востока — Египта, Сирии, Палестины. За ними в свою очередь стоит еще более древняя стадия синкретической художественной деятельности в первобытном обществе, где музыка, в частности, была тесно связана с бытом, различными формами труда, с религией, с зачатками других искусств. Итак, музыка Древней Греции не есть начало существования музыкального искусства, его происхождение уходит далеко в глубь веков и сливается с самой жизнью первобытного человека. Вместе с тем *история* западноевропейской музыки *как процесса, поддающегося последовательному рассмотрению*, начинается именно с Древней Греции: там воплощено своего рода детство нашей художественной культуры.

Хорошо известно, что многочисленные памятники изобразительных искусств (более всего скульптуры и архитектуры), гомеровский эпос, трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, создания древнегреческих лириков составляют классическое наследие европейского искусства и сохраняют вплоть до нашего времени значение великих его образцов. Музыкальное искусство Древней Греции не оставило будущему равноценных памятников: сохранившиеся записи музыки единичны. Однако о музыке вообще, о синтезе ее с другими искусствами, о ее общественном значении, о ее теоретических основах древние греки писали очень много. Большая роль в общественной и частной жизни (значение в ней поэтов-музыкантов, игра на различных инструментах и т. д.) запечатлена в литературе

того времени, в высказываниях философов, в многочисленных изображениях (особенно в вазописи).

Как бы ни шло развитие музыкальной культуры на протяжении многих веков, характернейшим свойством ее в Древней Греции было синкретическое (т. е. изначальное, нерасчлененное) или синтетическое (образовавшееся от слияния) единство музыки с другими искусствами. Музыка в неразрывной связи с поэзией, музыка как неотторжимая часть трагедии, музыка и танец — именно так в основном мыслили греки единение искусств. И напротив, Платон, например, весьма критически судил о «чистой» инструментальной музыке, не связанной с пением, пляской или театральным действием. Она представлялась ему безвкусной или ограниченной прикладным значением (например, в помощь скорой ходьбе, т. е. в роли марша).

Очень существенна была для музыки в Древней Греции, как и для других искусств, почвенная связь со стариннейшими мифологическими представлениями народа. «Известно, — писал Маркс, — что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»¹. Эта связь с мифологией проявилась и на ранних его стадиях, и в пору высшего расцвета, например, греческой трагедии, само происхождение которой связано с мифологической образностью, с магическими действиями: из них лишь со временем возникла новая художественная форма.

Интереснейшие материалы археологических раскопок обнаруживают признаки достаточно развитой музыкальной жизни на территории Древней Греции уже в условиях крито-микенской культуры (т. е. по меньшей мере во II тысячелетии до н. э.). Изображения музыкальных инструментов (сistr, духовые, лира) в руках играющих, отчасти при выполнении обрядов, побуждают предполагать, что уже тогда существовала некая местная традиция музицирования, по всей вероятности унаследованная затем новыми поколениями обитателей этого региона.

К далекому прошлому восходят и древнегреческие мифы о великих музыкантах Орфее, Олимпе, Марсии, прославляющие чудодейственную, магическую силу их искусства. Возможно, что происхождение некоторых мифологических образов идет с Востока. Во всяком случае, Олимп называется *фригийским аулетистом*, т. е. выходцем из Малой Азии. В дальнейшем представления о магических свойствах искусства не сразу были изжиты: древние греки еще долго верили, что те или иные танцы способны исцелять от болезни, приносить победу на поле боя и т. п.

Первую значительную группу сведений о музыкальной культуре Древней Греции дает в конкретных упоминаниях гомеровский эпос. Как известно, в «Илиаде» и «Одиссее» отразились словно бы разновременные

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 12. С. 736.

исторические пласты — с XII по VIII век до н. э., т. е. от времен родового строя до зарождения в нем новых социальных признаков строя рабовладельческого. В «Илиаде» речь идет о музыке в быту (песнях трудовых, свадебных, похоронных), герои же поэмы сами поют, играют на фформинксе (щипковый инструмент) и пляшут. В «Одиссее» говорится о певцах-сказителях, аэдах, слагателях эпоса. Они выделились как особый слой из среды народных музыкантов и пользовались большим почетом в обществе. Так, Одиссей на пиру у феакийцев с волнением и слезами слушает слепого певца Демодока, тут же слагающего песни о его странствиях.

Более определенные исторические сведения о поэтах-певцах, даже о складывающихся «поэтических направлениях в Древней Греции относятся к VII–VI векам до н. э. Из творческой школы на острове Лесбосе вышел поэт и певец Терпандр (конец VII века), прославленный благодаря своей победе на поэтических состязаниях в Спарте. С его именем легенда связывает происхождение кифародии, т. е. пения под кифару (струнный инструмент типа лиры). В отличие от древнего эпического искусства аэдов с их сказом-речитацией кифареды отводили в своем исполнении большую роль музыке, мелодии.

Одновременно шло и развитие аулодии — как обозначалось пение под аулос (тип двойного гобоя). Песни-плачи исполнялись в VII веке именно таким образом. Несколько позднее стала известной и аулистика, т. е. игра на аулосе без пения. В 586 году аулет Саккад из Аргоса одержал победу на пифийских играх в Дельфах, где исполнил на аулосе «программную» пьесу о борьбе Аполлона с пифоном (согласно мифу).

От VII–VI веков сохранились сведения о различных видах хоровых песен. Известно, что на острове Крите хоровое пение соединялось с пластическими движениями, с пляской (так называемая гипорхема). Далее легенда связывала Крит со Спартой, поскольку именно критянин Фалес будто бы перенес местные традиции в Спарту, где также получили распространение хоровые песни. Спартанцем был прославленный создатель военных хоровых песен Тиртей (VII век до н. э.). В Спарте музыке придавалось большое воспитательное значение. Она входила в систему *общего* воспитания юношества (но не профессионального обучения).

К началу VI века до н. э. выдвинулось лирическое направление в музыкально-поэтическом искусстве Древней Греции, представленное ионийцем Архилохом (VII век) и поэтами лесбийской школы Алкеем и Сафо (рубеж VII–VI веков). Само слово «лирика» ведет происхождение от лиры: игрой на ней поэты сопровождали пение своих стихов. Было ли это исполнение более мелодичным, чем в других жанрах? Можно лишь предполагать, что лирическая поэзия располагала к развитию мелодики. Как именно соотносились между собой пение и игра на инструменте? Греки имели представление *о созвучии*, но какие-либо достоверные

сведения о многоголосии не содержатся ни в теоретических трудах, ни в сохранившихся записях музыки.

К лирической поэзии относились тогда элегии, гимны, свадебные песни. До нас дошли лишь поэтические тексты, но музыка осталась неизвестной. Поскольку поэт и музыкант соединялись в одном лице, возможно, что автор считал излишним записывать мелодию к своим стихам, исполняя ее по памяти, отчасти даже импровизируя. Большое место в творчестве Анакреонта (середина VI века до н. э.) занимала лирика.

Среди поэтических жанров той эпохи назовем еще сколии (застольные песни), эпиникии (песни в честь победителей на состязаниях), партеии (культовые песнопения). Фиванский поэт Пиндар (522–448) особенно прославился своими эпиникиями, возникшими в условиях и атмосфере больших празднеств-состязаний VI–V веков (крупнейшими из них стали олимпийские игры). В этих состязаниях участвовали поэты-музыканты и целые группы исполнителей; всей организации праздников придавалось высокое общественное значение, и победителям оказывались почести, их прославляли в эпиникиях. Известно также, что в программе состязаний были представлены образцы поэзии от древних до новейших и с исполнением их выступали кифареды, аулоды и аулеты, а также хоры с аулетами.

Именно к этому времени относится первый музыкальный памятник, уникальный в своем роде, — вступление к пифийской оде Пиндара (*пример 1*). Впрочем, оригинал подлинной записи не сохранился: известна лишь ее публикация в XVII веке. Мелодия выдержана в дорийском ладу, который, по утверждению Платона, следует считать единственным истинно эллинским. Поэтический текст состоит из пяти строф; поэт воспеваёт великую силу звучащей кифары.

Далее за долгий период вплоть до II века до н. э. сохранился всего лишь один музыкальный фрагмент (с пропусками) из трагедии Еврипида «Орест». Эта музыка, о которой мы имеем самое приблизительное, совершенно отрывочное представление, возникла уже в итоге значительного художественного опыта греческих трагиков. Великим веком трагедии стал V век до н. э., когда творили Эсхил (ум. 456), Софокл (ум. 406) и Еврипид (ум. 406), чьи имена до сих пор высоко чтит человечество. Это было время расцвета художественной культуры Древней Греции, век Фидия и Поликлета, классических памятников архитектуры (Парфенон в Афинах). Социально-исторической основой такого художественного подъема был определенный этап в общественном развитии страны, связанный с экономическим и политическим расцветом греческих городов-государств, с прогрессивным характером афинской демократии в век Перикла. В 472 году был открыт огромный театр Диониса в Афинах (вмещавший около 30 тыс. человек), в котором затем и происходили пред-

ставления трагедий. Как и другие греческие театры, это был обширный амфитеатр (на естественных склонах почвы) под открытым небом. Круглая орхестра ничем не отделялась от мест для зрителей, занавес отсутствовал. Постановки трагедий мыслились как общественные празднества широкого значения: театр посещался всеми гражданами, которые даже получали для этого государственное пособие (однако демократизм древнегреческого театра был, разумеется, относительным: рабы не включались в число граждан). Хор в трагическом театре выражал общую мораль, выступая как бы от имени всего народа.

Трагические представления в V веке, как и само происхождение трагедии, завершили собой длительное развитие различных форм искусства, связанных с культом бога Диониса. Греки видели первое зерно своей трагедии в дионисийском хоровом дифирамбе, как это авторитетно утверждает Аристотель. Он же свидетельствует, что Эсхил первый ввел (в исполнение дифирамба) двух актеров вместо одного и ограничил участие хора ради диалога, Софокл же ввел трех актеров и позаботился о декорациях. В своем содержании трагедия у Эсхила и Софокла полностью основывалась на мифологических сюжетах и мотивах. От Софокла к Еврипиду в ней усиливалось лично-героическое, субъективное начало, обострялся драматизм (за счет эпических и лирических элементов). Правда, власть богов, страшная власть рока все еще тяготела над героями и в произведениях Софокла и Еврипида, иногда подавляя своей силой собственно человеческую драму. Именно в этом древние греки видели морализующее, очищающее воздействие трагического театра, его философию.

Представления трагедий происходили в V веке на праздниках Великих дионисий в Афинах как большие состязания трагиков. Автор трагедии был и драматургом, и поэтом, и музыкантом: он все осуществлял самолично. Эсхил участвовал и в исполнении своих пьес. Софокл уже не играл на сцене. Со временем функции драматурга, музыканта, актера разделялись. Искусство актера было синтетическим: он и декламировал и пел; пение хора сочеталось с пластическими движениями. Ауло и кифара сопровождали пение. Отнюдь не весь спектакль был в равной мере музыкальным: диалоги чередовались с напевной речитацией и пением (сольным или хоровым). Каждый эпизод драмы завершался музыкально-пластическим *стасимом хора*. Выражения скорби героев, «плачи» превращались в *коммос*, т. е. в совместное пение актера и хора. Со временем сложились даже особые приемы, уместные в различных ситуациях: выбор ладов и ритмов зависел от сценического положения. Многозначительную роль сохранял в трагедии хор, что сказывалось даже в самой общественной организации его. Комментирующий ход действий и поступки действующих лиц, выражающий порицание герою или дающий ему мудрый совет, хор и формировался-то не из профессиональных

актеров, а из любителей, содержание и обучение которых считалось почетной обязанностью известных афинских граждан. Состоял он сначала из двенадцати, затем из пятнадцати человек.

К сожалению, музыка к трагедиям Эсхила и Софокла совсем не сохранилась. О ее характере можно лишь догадываться по содержанию и поэтической форме текстов, а ее место в спектакле более или менее ясно из самой драматургии. У Эсхила преобладала хоровая музыка, повествовательно-хоровая лирика. Помимо речитативно-декламационных эпизодов по ходу драмы он отводил значительную роль хору. Выход хора в начале спектакля отмечался *пародом* — повествовательным введением в драму и лирическим ее освещением. Оно облакалось в законченную поэтическую форму с чередованием строф и антистроф. Затем каждый эпизод драмы заканчивался *стасимом* хора, тоже поэтически стройным, быть может песенным, лирико-повествовательным по характеру мелодики. Все это соединялось с общими пластическими движениями. В сценах коммоса роль хора, надо полагать, драматизировалась. Например, в трагедии «Агамемнон» (первая часть трилогии Эсхила «Орестея») Клитемнестра, убившая своего мужа Агамемнона, рассказывает о совершенном злодеянии, о руководившем ею чувстве мести, спорит с хором, отстаивая себя, негодует на мужа, скорбит о дочери их Ифигении (Агамемнон вынужден был принести ее в жертву богам). Хор возражает ей, ужасается ее преступления, и этот диалог героини с хором образует большую, в значительной мере, видимо, музыкальную сцену.

У Софокла несколько изменяются и композиционная роль музыки в трагедии, и отчасти ее характер. Драматическое развитие у него совершается более напряженно, значение личности актера-солиста возрастает. В хоровых выступлениях ослабевают эпические черты и крепнет лирико-драматическое начало. Хоры становятся лаконичней и выполняют более активную роль в развитии действия, то усиливая эмоциональный тонус его, то тормозя драматическую развязку. Тенденции, наметившиеся у Софокла, усиливаются у Еврипида. Выражение сильного личного чувства отзывается у него и в хорах, что приводит к некоторому нарушению прежней их функции в драме. Вероятно, в связи с этим стоит и развитие нового музыкального стиля, который ощущали современники у Еврипида. Гибкость декламации становится столь важной, что требует энгармонического наклонения (древние греки понимали под этим определением интервалы в четверть тона). Сохранился лишь один, упомянутый нами отрывок мелодии из трагедии Еврипида «Орест» — стасим первый, в котором хор выражает ужас перед матереубийцей Орестом («Свершилось страшное, кровь матери пролил сын обезумевший»). Папирус, на котором начертана мелодия, местами поврежден (*пример 2*). В трагедиях Еврипида повысилось также значение сольных мелодий в сценах коммоса,

где стихотворная структура в отличие от стасимов являлась более свободной и где первое место принадлежало актеру-«солисту». В итоге музыка Еврипида особенно нравилась современникам, ее любили, помнили, даже бредили ею. Сторонники же более традиционного, простого музыкального склада неоднократно выступали против утонченности новых напевов, порицая их за нежелательный отход от былой ясности и простоты.

Историческое значение древнегреческой трагедии для будущего связано не с ее музыкой как таковой, а с ее эстетической сущностью в целом, с ее синтетической природой и драматургическими концепциями. Она стала своего рода образцом для создателей оперы («драмы на музыке»), позднее идеалом для оперной реформы Глюка. При этом сама по себе музыка греческой трагедии не могла оказать прямого воздействия на дальнейшие судьбы искусства: она так и осталась почти неизвестной.

В IV веке до н. э. уже намечается определенный перелом в развитии древнегреческого искусства — в театре, поэзии, музыке. Гармоническое равновесие личного, индивидуального — и всеобщего, коллективного, характерное для V века, постепенно нарушается. Личность с ее сложным духовным миром выходит на первый план и в трагедии, и в лирической поэзии. Новое значение придается и личности художника, его творческой инициативе, его индивидуальному мастерству. Все отчетливее выделяются в обществе группы профессионалов — поэтов и музыкантов, хор в трагедии больше не формируется из певцов-любителей, повсюду выступают профессиональные певцы и танцовщики. Создается и действует союз дионисийских художников, объединивший в Афинах актеров и музыкантов на основе общих профессиональных интересов и с целью передачи опыта молодому поколению. Вместе с возрастающей профессионализацией творческих сил слабеют, однако, демократические основы трагического театра, что стоит в тесной связи с судьбой афинской демократии, расцвет которой уже позади.

В дальнейшем эти новые тенденции еще усиливаются. Для эллинистической эпохи уже не характерно слияние искусства с художественной деятельностью граждан. Греческие писатели во главе с Платоном в IV веке упрекают современников за отход от идей строгого, ясного, доступного всем мужественного искусства ради музыкальных новшеств, виртуозности, изнеженности, внешних эффектов, которые будто бы вредно действуют на нравы общества. Порицаются даже такие признаки нового, как увеличение числа струн на кифаре, обращение к высоким регистрам, виртуозность мелодики — словом, все, что выходит за пределы установленного, привычного, вошедшего в традицию. Известно, что как раз тогда Филоксен из Цитеры (435–380) создавал хоровые дифирамбы с большими виртуозными соло. Тимофею из Милета (449–359) приписывали увеличение числа струн на кифаре, он увлекал слушателей виртуозностью

своих произведений, широтой их музыкального изложения при напряженной тесситуре. В виртуозной пьесе для кифары он стремился изобразить картину бури, осуществляя таким образом «программный» замысел. Впрочем, все эти и им подобные сведения о характере древнегреческой музыки мы вынуждены черпать почти исключительно из литературных источников.

Что касается записей самой музыки, то за весь период с V века до н. э. по II–III века н. э. сохранилось всего одиннадцать нотированных образцов (частью во фрагментах). Между происхождением некоторых из них проходило по три-четыре столетия. Так, за одой Пиндара и отрывком из «Ореста» Еврипида новые из сохранившихся записей последовали лишь во II веке: три гимна Мезомеда, посвященные Гелиосу (богу солнца), Немезиде (богине возмездия) и Музе. Затем ко II–I векам до н. э. относятся еще два дельфийских гимна Аполлону и сколия Сейкила. Примерно в I–II веках н. э. сделана запись гимна Аполлону вместе с небольшим инструментальным фрагментом и отрывком пеана на смерть Аякса (так называемый Берлинский папирус). Наконец, к III веку относят христианский гимн из Оксиринха, который примыкает уже скорее к музыке Средних веков. Мелодии записаны буквенной нотацией, в которой применялись знаки греческого и древнефиникийского происхождения (в прямом, поперечном и перевернутом положении). Они обозначали высоту звуков, ритм же почти не указывался (он подчинялся стихотворному размеру), кроме обозначения некоторых пропорций между длительностями.

Ни один из остальных сохранившихся образцов древнегреческой мелодии не приближается к отрывку из «Ореста» Еврипида, т. е. к примеру энгармонического наклонения. В большинстве зафиксированы мелодии простого гимнического склада, как более развернутые (второй дельфийский гимн Аполлону), так и очень сжатые (гимн Музе Мезомеда — *пример 3*), по преимуществу силлабичные (по звуку на слог), даже интонационно чеканные, порой с широкой интерваликой. Вероятно, этот склад оставался традиционным для греческой гимнодии: он в принципе схож и в оде Пиндара, и в гимне Мезомеда, хотя их разделяют три столетия. Особняком среди этой группы памятников стоит сколия Сейкила. Эта застольная песня была высечена на надгробной плите в Траллах (Лидия): «Живи, друг, и веселись. Не печалься ни о чем. Наша жизнь коротка, быстротечна, срок нам дан веселиться недолгий» (*пример 4*). По своему музыкальному складу перед нами — единственный среди записей пример собственно песенной мелодии, закругленной, пластичной и стройной, чисто светского, быть может бытового, отнюдь не гимнического характера.

Музыкально-теоретические воззрения древних греков выражены в учении об этосе, в разработке вопросов акустики, в учении о ладах. Идеи об этическом воздействии музыки, в частности о связи ее с государственной политикой, были, по-видимому, выдвинуты еще в V веке до н. э. Домоном Афинским, учителем Сократа и другом Перикла. Затем Платон в своих трудах «Государство» и «Законы» развил мысли о благотворном воздействии музыки на воспитание достойных граждан, на формирование из каждого юноши мужественного, мудрого, добродетельного и гармоничного человека. По мнению философа, мелодия и ритм сильнейшим образом действуют на душу и пробуждают в человеке желание подражать прекрасному, образцы которого дает ему музыкальное искусство. При этом Платон рекомендует определенные лады, как наилучшим образом воздействующие на воспитание юношества (дорийский и фригийский), и отвергает другие, как жалобные и расслабляющие. Среди инструментов он отдает предпочтение лишь кифаре и лире. Аристотель шире судит об этическом назначении музыки: по его убеждению, она может с пользой применяться ради воспитания, ради очищения, «ради интеллектуального развлечения, т. е. ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности»². Характер ее воздействия на человека связан с тем, что, подражая действительности, она способна изменять душевное настроение, а это развивает в человеке способность испытывать те же чувства при восприятии самой действительности. Отсюда Аристотель делает вывод: «...Музыка способна оказать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи»³.

Вопросы теории музыки в более узком, специфическом смысле разрабатывались в Древней Греции на протяжении многих веков. Наиболее ранние сведения дошли до нас о личности философа и математика Пифагора (VI век до н. э.), создавшего свою теоретическую школу. Ему приписывается начало разработки учения об интервалах (консонансах и диссонансах), получаемых при делении струны на основе чисто математических соотношений. Это учение было развито последователями Пифагора (так называемыми пифагорейцами) в V–III веках до н. э. и обосновано в целом Евклидом (III век). В дальнейшем последователей Пифагора прозвали канониками, поскольку они фетишизировали числовые соотношения (а не требования слуха!) при делении струны *канона* (однострунного инструмента, на котором они производили свои опыты). Вообще пифагорейцы придавали числам и пропорциям совершенно особое, даже магическое значение (восточная традиция, особенно характерная для Египта).

² Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 204.

³ Цит. по той же кн.: с. 197.

Пифагорейству противостояло в Древней Греции иное направление — так называемых гармоников, последователей Аристоксена из Тарента (IV век), ученика Аристотеля и крупнейшего музыкального теоретика античности. Ему приписывается более 450 трудов по различным вопросам науки. Из них сохранились лишь «Элементы ритмики» и «Элементы гармонии», а также извлечения из некоторых других работ, сделанные впоследствии иными авторами. Аристоксен впервые охватил в своей научной системе различные задачи теории музыки и тем самым установил состав ее как науки. Предмет «гармоники», например, он определил как учение об элементах музыки, исключая ритмику, метрику, органику. Именно от Аристоксена и его школы исходило направление гармоников, противопоставлявших теоретическим расчетам каноников нормы благозвучия, основанные на реальных требованиях человеческого слуха, на музыкальных образцах, т. е. в конечном счете — на эстетических ценностях.

Учение о ладах, как едва ли не важнейшая часть теории музыки, развивалось в Древней Греции в течение многих веков и было подытожено прославленным александрийским ученым Клавдием Птолемеем во II веке н. э. Выдающийся астроном, географ, физик, математик, Птолемей дал и самое полное обоснование теории античных звукорядов, образующих так называемую «совершенную систему».

Основным мелодическим звеном в древнегреческой ладовой системе был тетрахорд (например, *ми — ре — до — си* — сверху вниз). Лады согласно греческой теории возникали из соединения двух тетрахордов. Если за дорийским тетрахордом *ми — ре — до — си* следовал аналогичный ему по структуре (*ля — соль — фа — ми*), то лад назывался дорийским (по названию греческого племени дорян). Этот лад и обладал в глазах греков лучшими этическими свойствами, как признавали Платон и Аристотель, будучи мужественным, строгим, создающим внутреннее равновесие в душе человека. Из соединения двух фригийских тетрахордов (*ре — до — си — ля* и *соль — фа — ми — ре*) образовался фригийский лад (по названию греческой колонии Фригии). Он считался ладом дифирамба, страсти, экстаза. Два лидийских тетрахорда (*до — си — ля — соль* и *фа — ми — ре — до*) создавали лидийский лад (Лидия — тоже греческая колония в Малой Азии). Его находили жалобным, скорбным, интимным. От каждого из этих ладов строились также производные лады, возникавшие из перемещения тетрахордов. Если в дорийском ладу верхний тетрахорд перемещался вниз (*си — ля — соль — фа — ми — ре — до — си*), то такой лад называли гипердорийским (или миксолидийским). Если же нижний тетрахорд переносился вверх (*ля — соль — фа — ми — ре — до — си — ля*), то возникал гиподорийский (эолийский) лад. Точно так же строились производные лады от фригийского и лидийского. Лады могли транс-

понироваться. Так, сколия Сейкила, например, звучала во фригийском ладу, но в диапазоне октавы от *ми-бемоль* до *ми-бемоль*.

Древние греки помимо диатонического наклонения тетрахордов различали также хроматическое и энгармоническое наклонения, причем эти понятия у них не были тождественны с нашими. Во всех наклонениях количество звуков и высота крайних из них не изменялись; изменялась лишь внутренняя структура тетрахорда, для чего перестраивались соответствующие струны лиры. В тетрахорде *ля — соль — фа — ми* смещение, например, звука *соль* на полтона вниз означало переход к хроматическому наклонению. При еще большем сужении интервала (на четверть тона) наклонение становилось энгармоническим и тетрахорд состоял из большой терции и двух интервалов по четверти тона. Оба эти наклонения вошли в практику к концу V века до н. э. — насколько можно судить по литературным источникам.

Весь музыкальный звукоряд, простиравшийся от *ля* первой октавы до *ля* большой и включавший в себя несколько тетрахордов, образовал у греков совершенную систему, каждый звук которой имел свое наименование (зависевшее от положения струны на кифаре).

Греческие теоретики высказывались и действовали и в дальнейшем, в эпоху расцвета Римской империи, когда характер музыкальной культуры был уже в значительной степени иным. Имя Герона Александрийского, в частности, связано с тем, что он привел в своей «Пневматике» полное описание гидравлического органа, изобретенного (и построенного) александрийским механиком Ктесибием в III веке н. э.

Со временем изменялись, разумеется, сами воззрения на музыку, хотя греческая традиция все еще питала науку об искусстве. В I–II веках н. э. в античном мире развернулись споры вокруг проблемы этоса. Плутарх, Клеонид и Птолемей утверждали, что музыка обладает высокими этическими качествами, а последователи Демокрита и Эпикура резко полемизировали с ними. В частности, Филодем из Годары совершенно отрицал способность музыки воздействовать на душу человека и находил, что лишь поэтический текст (с которым она звучит) обладает возможностью такого воздействия. Все же учение об этосе продолжало эволюционировать и далее, когда неоплатоники и в особенности Плотин (III век) переосмыслили его в религиозно-моральном духе, лишив гражданственного пафоса былых времен и поставив на службу иным идеям раннего христианства.

К I веку н. э. относится известный диалог Плутарха «О музыке», в котором как бы подытожено многое из прошлого, что еще помнилось и поддерживалось из музыкальных воззрений Древней Греции. В застольной беседе в доме почтенного Онесикрата с участием кифареда Лисия и ученого александрийского музыканта Сотериха высказываются взгляды

на музыкальное искусство в прошлом и настоящем, вспоминаются имена Пифагора, Платона, Аристотеля, Аристоксена, приводятся сведения из работ Гераклида Понтийского и Главка из Реги. Симпатии собеседников находятся на стороне старинного и строгого греческого искусства, на стороне Аристотеля, а не скептика Филодема, Аристоксена, а не пифагорейцев. Устами хозяина дома Плутарх заключает беседу следующим выводом: «...Если кто желает в музыкальном творчестве соблюсти требование красоты и изящного вкуса, тот должен подражать старинному стилю, а также дополнять свои музыкальные занятия прочими научными предметами, сделав своей руководительницей философию, ибо она одна в состоянии определить для музыки надлежащую меру и степень полезности»⁴.

О музыкальной культуре Древнего Рима мы знаем одновременно и довольно много (что касается масштабов музицирования, музыкальных празднеств) и совсем мало (записи самой музыки не сохранились). По-видимому, в Риме еще к V веку до н. э. складывалась своя, местная музыкальная традиция, связанная с бытом и общественной жизнью: существовали свадебные, похоронные, триумфальные песни, важное значение получила военная музыка (рога, трубы), излюбленным музыкальным инструментом стала тибия (разновидность духового, близкая аулосу). С V и еще более с IV века до н. э. достигшая своего расцвета греческая музыка оказала большое влияние на римлян и несколько даже заслонила их собственные музыкальные традиции. Однако в Риме отнюдь не повторилось то, что было характерно для понимания музыки в Греции классического периода.

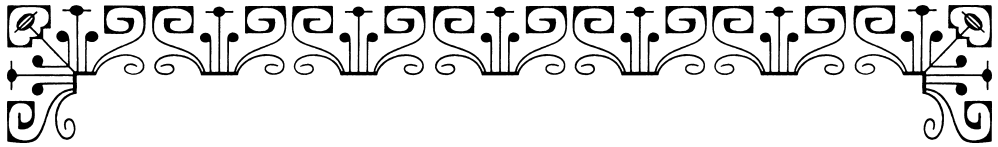
Позднее, когда музыкальная культура императорского Рима приобрела специфические для него формы, современники хорошо ощутили не только преемственность, но и существенные различия между Грецией и Римом в отношении к искусству и его общественной роли. Как и в Греции, поэтические строфы пелись в сопровождении кифары или тибии, но их исполняли профессиональные музыканты, а не сам поэт. Эклоги Вергилия и поэмы Овидия звучали не только в устах певцов, но и вместе с танцами. Иным стал и характер музыки в театре. Хор в его греческом понимании исчез из драматических представлений. Сами спектакли имели уже не столько этико-воспитательное значение, сколько празднично-развлекательное. Певцы-солисты (в сопровождении тибии), пластическая пантомима, изредка хоровые эпизоды — к этому сводилась главным образом музыка в театре. Певцы-виртуозы потеснили драматических актеров. Сама атмосфера греческого трагического театра стала чуждой

⁴ *Плутарх*. О музыке. Пг., 1922. С. 70.

римскому обществу: капризы избалованных певцов, внешние эффекты, организация клаки — все это было далеко от идеалов Платона и Аристотеля, от общественного пафоса времен великих греческих трагиков. Изменился ведь весь общественный уклад: Римская империя так же далека от афинской демократии.

Соответственно иным становится характер больших государственных празднеств в Риме. Как бы ни были грандиозны римские зрелища, они вовсе не демократичны. Народ, граждане больше не участвуют в них: народ лишь потешают ими, стремясь отвлечь от возмущений и ропота. Все вместе — цирковые состязания, выступления гладиаторов, многолюдные концерты — образует как бы единую систему пышных, потрясающих воображение праздничных событий. Большие, громозвучные ансамбли, колоссальные хоры, певцы-виртуозы, прославленные кифареды выступают в Риме при Нероне (император в 54–68 годах). И сам он считает себя прекрасным певцом и кифаредом. Распространяя свою власть все шире по Европе и за ее пределами, Рим вовлекает в художественную жизнь самые различные по происхождению музыкальные силы: наряду с греческими кифаредами — и сирийских и вавилонских виртуозов, и александрийских певцов, и андалузских танцовщиц с кастаньетами. На празднествах звучат музыкальные инструменты, собранные чуть ли не со всего света. Большим успехом пользуется гидравлический орган, ценимый за силу звука. Кадры профессионалов все пополняются иноземцами. Знатные патриции содержат целые хоры и оркестры, обучают своих детей пению и игре на кифаре. Выдающиеся музыканты пользуются громкой славой и почетом.

Впрочем, нельзя забывать, что этой господствующей художественной культуре Рима со II века и — более ощутимо — в III–IV веках уже противостоит совсем иное идейное течение, связанное с ранним христианством, сначала как религией угнетенных и обездоленных, затем как государственной религией. В дальнейшем упадок античной культуры в эпоху разложения рабовладельческого строя привел, в частности, к тому, что на смену ей пришла складывающаяся новая культура Средневековья, для которой характерны совсем иные этические и эстетические идеалы.



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Переход от Античности к Средневековью, от рабовладельческого общественного строя к феодальному не произошёл, разумеется, внезапно. В 476 году пала Западная Римская империя, а начало Средних веков принято относить к VI столетию. Другой важнейший для художественной культуры рубеж знаменует переход от Средневековья к эпохе Возрождения. Он совершался отнюдь не одновременно в различных странах Западной Европы (в XV веке в Италии, в XVI — во Франции), притом в длительной борьбе средневековых и новых, ренессансных традиций в большинстве европейских стран. Все это зависело от исторического развития той или иной страны, от движения ее экономической, социальной, политической жизни, от сохранившихся связей с наследием античной культуры, от взаимоотношений с другими странами и от многих иных конкретно-исторических причин. В пределах примерно тысячелетия, между началом Средних веков и эпохой Возрождения, мы различаем, помимо того, еще существенные сдвиги, наметившиеся или происшедшие в художественной жизни некоторых европейских стран в XII–XIII веках.

При всех генетических связях с прошлым, при известной подвижности хронологических границ в Средние века возникают явления и протекают процессы, которые специфичны именно для этой эпохи. Как известно, переход от рабовладельческого строя к феодальному в Западной Европе отнюдь не ограничивался территориальными пределами античного мира и не был связан со стабильным характером народонаселения. Феодализм складывался при длительном, полном событиях, столкновений, войн процессе взаимодействия античного общества и новых социальных сил, в условиях передвижения и существования в Западной Европе множества племен и народов, находящихся на разных ступенях развития,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru