

# 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) Высокоинформационный квинтет .....	60
§ 4. Засвидетельствованный приоритет .....	61
§ 5. Мираж «возрождения» .....	66
§ 6. Методологическое предуведомление .....	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 гармоники .....	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
<b>§ 4. Известный Марциан Капелла</b>	
и неизвестный Аристид Квинтилиан .....	214
а) Глава из латинского трактата .....	214
б) Греческий опус .....	221
в) Сопоставление .....	226
<b>§ 5. Энциклопедист-компилятор Боэций</b> .....	233
<b>§ 6. Начало сближения теории с практикой</b> .....	253
<b>Глава V: Недатированные источники неопознанных авторов</b>	
§ 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
<b>Глава VI: Музыкознание через информаторов</b>	
§ 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) Диодим .....	408
е) Птолемаида Киренская .....	414
ж) Адраст Афродисийский .....	425
з) Дионисий Галикарнасский .....	429
<b>Учебно-познавательные вопросы</b>	
<b>к материалам первого тома</b> .....	431
<b>Принятые сокращения изданий источников</b> .....	435

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

## ИНТРОДУКЦИЯ

### § 1

#### *Музыкальное антиковедение в ряду других специальных дисциплин*

Музыкальное антиковедение — область музыкоznания, 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 музыкоznания». 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 minimorum* 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 «предыдущий» 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 именующийся «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 многоогранных и многовековых музыкальных цивилизациях Дальнего Востока (Китая, Япония, Кореи), 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 музыказнания, 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-четырех 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 музыказнании 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 музыказнании 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» ( $\pi\alpha\nu\ \mu\acute{e}l\acute{o}s\ \varepsilon\sigma\tau\alpha\ \eta\tau\alpha\ \deltai\acute{a}t\acute{o}v\ \eta\ \chi\rho\omega\mathtt{a}t\acute{e}k\ \eta\ \varepsilon\nu\alpha\mathtt{r}\acute{e}o\nu\ \eta\ \mu\acute{e}kt\acute{o}v\ \varepsilon\kappa\ \tau\acute{o}t\acute{e}v\ \eta\ \kappa\iota\nu\acute{o}v\ \tau\acute{o}t\acute{e}v$ . — *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 φύσει οὐδὲ τὸ 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 тетрахорда (*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 музыкоznания, когда оно делало свои первые шаги, вряд ли можно оправдать для науки, прошедшей почти 25-вековый 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 субсистем возникает тогда, когда остаются неизвестными и непонятными глубинные основания прошедших 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 музыкоznание 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 музыказнания. 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» (*πολυαρμόνιον*) 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 критерииов объяснить новые явления*. Однако здесь следует отметить, что в данном случае речь идет не о лучших достижениях античного музыказнания. Как раз наоборот, это лишь историческое свидетельство непонимания сложных процессов хроматизации, происходивших в далекой древности.

Разве получив подлинное историческое образование, один из столпов современного музыказнания Антон Веберн (1883–1945), провозгласивший идею, согласно которой музыка освободилась от тональности, мог бы утверждать также, что «...der ionischen Kirchentonart, — 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 С, 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 музыказнании. 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 «гармоничные».

<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 Deutcher 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 *aspirō*, 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 осмыслиению этого материала.

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

<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 музыковедения 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 ската 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 предстает 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 Jiambatista (padre). Storia de la musique. T. I–III, Bologna, 1757–1781; Hawkins J. A general history of the science and practice of music. T. 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 of eminent Composers and musical Writers. In two Volumes. London, 1819; Fétis Fr. Histoire générale de la musique. T. 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 музыкальное знание 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 «полимузыкальным», 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 «полимузыкального» и сосредоточили свое внимание на определенной области истории музыки, являются «автодидактами» (οἱ σότοδιδάκτοι), 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, предлагающего 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

еволюции 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 немыслимо 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 музыкоznания. Поэтому здесь предпринята попытка систематизировать ряд важнейших аспектов указанной области музыкально-исторического знания:

- а) главнейшие 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 музыкоznания.

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 музыкоznания 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 богослужебная музыка. Вместе с тем такой учебный курс, коренным образом отличавшийся от традиционного «осколленного» 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 отprotoиерея Дмитрия Васильевича Разумовского (1818–1889)<sup>21</sup> и кончая Антонином Викторовичем Преображенским (1870–1929)<sup>22</sup>, которые видели истоки древнерусской христианской богослужебной музыки в византийском церковном певческом искусстве. Что же касается принятой более высокой ступени образования — «магистратуры», которая, возможно, давала надежду на возобновление курсов античной и византийской музыки, то она до сих пор не открыта на отделении древнерусского певческого искусства в Санкт-Петербургской консерватории. Очевидно, «строители» 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 музыкального знания. 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 музыкального знания, изучающая историю средиземноморской музыкальной цивилизации, в течение историческо-

<sup>21</sup> Разумовский Д. В. Богослужебное 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 цепным рядом общеизвестных обстоятельств, уже давно установленных наукой, но и частично специальных, непосредственно связанных с содержанием сохранившихся источников по музыке.

Самые ранние отрывочные и малоинформационные 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 записовка, 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 Μόνων 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» (*tetrarchi*), 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 Иисиды и фригийский культ Кибелы, а также культуры сирийско-финикийских божеств. Все это «переплеталось», и зачастую конфессиональные

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)