

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Сергей ЛЕБЕДЕВ

ΜΟΥΣΙΚΟΣ — MUSICUS — МУЗЫКАНТ. ОЧЕРК МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ БОЭЦИЯ

Казалось бы, что сложного в переводе на русский язык греческого существительного μουσικός и латинского *musicus* — даже неспециалисту ясно, что оно значит «музыкант». Однако слово «музыкант», которое пришло на Русь в царствование Алексея Михайловича¹ (из немецкого Musikant, а в немецкий язык — из средневекового латинского *musicans*²) и укоренилось в эпоху Петра I, с самого начала подразумевало *практическую* деятельность субъекта³. Такого же типа в русском языке слова «студент» (тот, кто учится), «лаборант» (тот, кто трудится в лаборатории); отсюда по аналогии воспринимается и «музыкант» — тот, кто музицирует, поет или играет, то есть музыкант-исполнитель. Иногда «музыкантом» именуют композитора⁴, и редко — как правило, только приподнятым слогом — музыковед⁵. Эти коннотации не ускользнули от внимания современных отечественных исследователей Боэция. В своем переводе его музыкального трактата Е. В. Герцман передал слово *musicus* словом «музыковед»:

...созерцание разума не нуждается в доказательстве действием, ибо творения рук — ничто, если они не направляются разумом. <...> Музыковед (*musicus*) же тот, кто исследовательским трудом приобщился к науке о музыке не раболепием труда, а по предписанию созерцания [2, 329]. <...> Третий [тип] — те, кто принимают опыт суждения, способный определить ритмы, мелодии и [вообще] песнопение. Ибо эта [деятельность], конечно, основана на разуме и созерцании, что особенно будет предназначаться музыке. И музыковед (*musicus*) тот, кому в согласии с установленным и подобающим для музыки созерцанием и разумом, доступна способность суждения о ладах и ритмах, так же как и родах музыки, об [их] смешениях, а также суждение о песнях [различных] авторов и обо всем том, что позже должно быть объяснено [там же, 330]⁶.

Лебедев Сергей Николаевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, ведущий научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

«Музыковед» в современном русском языке действительно указывает на субъекта, который так или иначе изучает и знает музыку. Но проблема в том, что большинство людей под музыковедением ныне подразумевает *прикладную* дисциплину, то есть такую, которая существует «ради чего-то другого». Музыковедом называют ведущего теле- или радиопередачи, рассказывающего о «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского *ради того*, чтобы пытливые любители приобщились к сокровищам мировой классики; музыковед — это преподаватель, толкующий студентам исполнительских факультетов консерватории особенности сонатной формы Л. ван Бетховена — *ради того*, чтобы исполнители, отразив в упомянутых особенностях, лучше играли «разобренные» сонаты. И лишь малая часть русскоязычного социума, употребляя слово «музыковед», имеет в виду исследователей музыки *ради нее самой*, а музыковедение считает родом отвлеченного, «спекулятивного» познания.

Главное же, пожалуй, в том, что термин «музыковед» — это свидетель европейской позитивистской гносеологии с ее требованием фиксированных областей изучения и профильной специализации соответствующих этим областям наук. Принципы античной гносеологии иные, и как раз слова *μουσικός / musicus*, как мне представляется, — ее прямые свидетели. *Musicus* Боэция, как это ясно из его трудов, занимался не исследованием артефактов музыкальной нотации (основное занятие нынешнего музыковеда), а пифагорейской омонимичной наукой «музыкой», одной из четырех математических наук, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Вот почему слово «музыковед» в переводе Е. В. Герцмана кажется мне не вполне адекватным, по крайней мере, без особых разъяснений.

¹ Насколько мне известно, первый раз слово «музыкант» употребляется в «статейном списке» (дипломатическом отчете-дневнике) Павла Менезия о посольстве в Германию в 1672–73 годах. Описывая пышный прием русской делегации в феврале 1673 года у Августа, курфюрста Саксонского, в его замке в Галле, дипломат пишет: «А во время стола воспевали [и] играли музыканты 25 человек, а стояли на высоком месте» [5, IV, стлб. 973]

² *Musicians* — действительное причастие от несуществующего глагола *musicare*. Пример средневекового использования этого причастия см., например, в толковом словаре средневековой латыни Нирмейера [19, 712]. Согласно этимологическому словарю М. Фасмера, слово *Musikant* отмечается в немецком языке с 1570 г. [7, III, 6].

³ Один из первых русских словарей иностранных слов «Лексикон вокабулам новым по алфавиту» (первая четверть XVIII в., с собственноручной правкой Петра I) для слова «музыкант» дает такое определение: «певчий, который музыку знает» [6, 374]. «Знать музыку» следует понимать здесь как умение, навык владения ремеслом (как, например, говорят: «плотник знает свое дело»). Толковый немецкий словарь И. К. Аделунга (1811) поясняет: «...[слово] *Musikant* употребляют в узком смысле в отношении людей, которые занимаются инструментальной музыкой как чистым ремеслом за вознаграждение. <...> Тот, кто трактует музыку шире, чем искусство, или понимает ее как науку, зовется на более приличный манер словом *Musicus*, а на немецком порой — *Tonkünstler*» [10, III, 325].

⁴ Как в знаменитой фразе В. В. Стасова: «Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов» («Славянский концерт г. Балакирева», статья 1867 г.).

⁵ Когда, например, в статьях мемуарно-эссеистского характера пишут, что имярек «был не просто музыковедом, но подлинным музыкантом».

⁶ Здесь и далее в русских переводах старинных текстов (в том числе опубликованных) взятые в круглые скобки латинские и греческие слова из оригиналов добавлены мной. Это необходимо в связи со спецификой данной статьи. Орфография и пунктуация в цитатах из опубликованных текстов оставлены без изменений.

Ю. Н. Холопов, которого не удовлетворял перевод боэциева слова *musicus* словом «музыковед», писал:

...настоящий *musicus* — прежде всего тот, кто постиг гармонию мира (божественную гармонию) в ее связи с собственно музыкальной гармонией. Стало быть, это скорее философ, мудрец, жрец, нежели композитор в современном смысле и еще менее исполнитель. Мало просто исполнять или даже создавать музыку, чтобы быть *musicus*'ом. Поэтому лучше всего, вероятно, сюда подошло бы слово *музикус*, некогда употреблявшееся еще В. Стасовым, или точнее, *музософ* (по аналогии с философом) [8, 57]. <...> главная цель *музософа*, по-видимому, — познание и восхваление мировой гармонии и божественных установлений, говорящих с нами на языке чисел, воплощенных в музыкальных звуках и звукосоотношениях. Совершенный *музософ*, очевидно, это тот, кто адекватно воспринимает, исследует, познает триединую гармонию, а также создает музыкальную гармонию в соответствии с принципами гармонии мировой или триединой. Лишь в этом случае возможно частичное уподобление современного композитора подлинному «музикусу» Боэция [там же, 59].

Как переводчику мне кажется, что предложенный Ю. Н. Холоповым «музософ» (куда бы ни ставить ударение) не станет привычным в обиходе русской науки, поскольку для ассимиляции неологизма совершенно необходимы не только его встраивание в морфологию родного языка (с этим у музософа все в порядке), но и благозвучность, а также ассоциативная нейтральность (отсутствие нежелательных фонетических и семантических ассоциаций)⁷.

Боэций дает определение слова *musicus* и подробно описывает занятия ученого, обозначенного этим словом, в 34-й главе Первой книги «Музыки»⁸. Чтобы лучше понять этот знаменитый текст, стоит поискать какие-нибудь греческие прототипы, ведь очевидно, что *musicus* — это латинская морфологическая передача греческого *μουσικός*⁹. Выясняется удивительное обстоятельство: непосредственного прототипа для этого текста в теории музыки до Боэция не обнаруживается. Его нет в сохранившихся трудах Никомаха (которому, по общему мнению западных музыковедов, Боэций обязан Первой и Второй книгами «Музыки»¹⁰), нет и в «Гармонике» Птолемея (вольному пересказу которой посвящена Пятая книга¹¹). В поисках возможного прототипа естественно обратиться к первоисточнику европейской музыкальной

⁷ Если уж говорить о назывании профессии «по аналогии», то вернее всего для *μουσικός* был бы перевод «мусик» — по аналогии с «физиком» (путем отрезания родового окончания от *φυσικός*) и «лириком» (от *λυρικός*). Думаю, однако, что «Пифагор мусик» ничего кроме улыбки у русского читателя не вызовет.

⁸ Мой полный русский перевод этой главы см. в конце статьи.

⁹ Морфологической передачей в технике перевода называется транслитерация иноязычного слова с последующим приспособлением результата транслитерации к морфологии родного языка (для удобства склонения, спряжения, изменения по родам и числам и т. д.). Так, для термина греческой гармоникой *δίεσις* (женского рода) Ю. Н. Холопов предложил русскую морфологическую передачу «диэса» — существительное женского рода (с переносом ударения на «е» и без озвончения интервокального «с»). То же греческое слово, но уже (через латынь) заимствованное из французского языка (*dièse*), закрепилось в транслитерации «диэз» (в старину «диэз») и склоняется по законам русского языка как существительное мужского рода с озвончением «с» и сохранением ударения оригинала.

¹⁰ Подробнее об этом см.: [3].

¹¹ Подробнее об этом см.: [4].

науки — Аристоксену, ведь как раз его (и только его) Боэций почтительно именует *musicus*¹².

Интересующее нас место находится в начале Второй книги его труда «Элементы гармоник». Здесь, среди прочего, Аристоксен предупреждает читателя, что изучением гармонии деятельность ученого, названного словом *μουσικός*, не исчерпывается: «Исследование гармонии — только часть его занятий, наряду с ритмикой, метрикой и органикой» (Aristox. Harm. II, 41)¹³. Тезис об органике Аристоксен, к сожалению, вообще не разъясняет (либо соответствующий текст не сохранился); скорее всего, эта дисциплина посвящалась исследованию музыкальных инструментов, подобно современному инструментоведению (органологии)¹⁴. Учение о ритме, охватывающее слово, мелос и жест, Аристоксен дал на страницах своего труда «Элементы ритмики», который, к великому сожалению, сохранился только во фрагментах¹⁵. В сферу специальных интересов ученого, обозначенного как *μουσικός*, входит также стихотворная метрика — та область, которая в поздней античности перешла в ведение грамматиков, а в современной классификации наук принадлежит филологу-стиховеду. О серьезности и глубине «метро-ритмических» занятий «музикуса» можно вполне составить себе представление по следующему фрагменту из того же труда:

...знание музыки — это знание одновременно неизменного и изменяющегося, что распространяется, можно сказать, на всю музыку и на ее части. <...> Много такого мы видим и в том, что касается ритмов. Скажем, при неизменном числовом отношении, по которому распознаются роды [метров], в зависимости от темпа (διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν) изменяются протяженности стоп, или [наоборот], в то время как протяженности остаются неизменными, неодинаковыми [по роду] оказываются стопы. Одна и та же протяженность может оказаться стопой или совокупностью стоп (σύνσυνταξιν)¹⁶. <...> Ритмопея в целом¹⁷ претерпевает многообразные изменения, в то время как [элементарные] стопы, которыми мы обозначаем ритмы, всегда просты и неизменны (Aristox. Harm. II, 43–44).

С точки зрения научного метода самое важное для *μουσικός* Аристоксена — острота слухового восприятия:

Весь музыкальный мелос, возникающий в голосе или в инструментах, мы рассматриваем как целое. Но исследование возводится к двум [началам]: слуху и разуму. Ибо слухом мы различаем интервальные величины, а разумом созерцаем их функции. Нужно приучить себя тщательно различать то и другое. Ибо

¹² Boet. Mus. III, 1. В целом имя Аристоксена в «Музыке» Боэция упоминается двадцать девять раз (не считая семи его упоминаний в оглавлениях книг).

¹³ Ссылки на страницы «Элементов гармоник» Аристоксена в этой статье указаны по редакции Розетты да Риос [11], которая ныне считается лучшей. Здесь и далее, если не указано иное, переводы с латыни и греческого мои.

¹⁴ О том, что Аристоксен был органологом, свидетельствуют позднеантичные писатели, которые приписывают ему трактаты «О [музыкальных] инструментах», «О сверлении авлоса» (возможно, о проблемах музыкального строя в связи с конструкцией авлоса), «Об авлосах и [других музыкальных] инструментах». Ни один из органологических трудов Аристоксена не сохранился.

¹⁵ Лучшее издание греческого текста «Ритмики» (с английским переводом) принадлежит Лайонелу Пирсону [12]. Лучший перевод на английский язык сделал Эндрю Баркер [13, 185–189].

¹⁶ Словом *σύνσυνταξιν* греки называли парную стопу (диподию).

¹⁷ Целостная ритмическая композиция, например, целое стихотворение.

дело [у нас] обстоит не так, как в задачах по геометрии, где принято говорить: «Допустим, это прямая линия». Относительно интервалов от таких утверждений надо отказаться. Геометр ведь не пользуется способностью восприятия и потому не приучает зрение различать, что хорошо, а что плохо в прямой, окружности и т. п.; скорее, этим занимаются плотник, токарь или другой ремесленник. Для музыканта (τῷ μουσικῷ) же точность восприятия — чуть ли не основное (Aristox. Harm. II, 42–43)¹⁸.

Таким образом, метод теоретика музыки в некотором отношении сродни методу ремесленника, как справедливо отмечает исследователь и переводчик Аристоксена В. Г. Цыпин [9, 77]. Будучи первичной предпосылкой исследования музыки, острота слухового *чувства*, разумеется, не исключает дальнейшего *рационального* ее осмысления. При этом само слово μουσικός Аристоксен не употребляет по отношению к музыканту-исполнителю (т. е. собственно ремесленнику), а относит только к человеку, понимающему устройство музыки, ученому¹⁹.

В трактовке слова *musicus* у Боэция также нет понимания музыканта-исполнителя. Аналогично Аристоксену, в сферу занятий «музикуса» Боэция (по крайней мере, на уровне теоретической декларации), наряду с исследованием звуковысотной системы (гармонии), входят ритмика, поэтика и органология. Важнейшее и радикальное отличие трактовки Боэция от трактовки Аристоксена состоит в том, что у Боэция на первое место в деятельности «музикуса» выносятся не чувственное восприятие, а рациональное суждение. Об этом Боэций в разных контекстах говорит неоднократно, начиная с первой же главы «Музыки». Рациональное суждение он напрямую связывает с занятиями арифметикой. Таким образом, спектр занятий этого рода ученых как будто еще больше расширяется:

И как в случае со зрением ученым вовсе недостаточно разглядывать цвета и формы, но они должны исследовать их сущностные свойства, так и [со слухом —] музыкантам (*musicis*) недостаточно наслаждаться мелодиями, но также необходимо изучать числовые отношения высотно определенных звуков (*vocum*), которыми мелодии внутренне скреплены (Boet. Mus. I, 1)²⁰.

К концу музыкального трактата Боэция, при обсуждении дилеммы чувства и разума, чувству выносятся окончательный приговор:

¹⁸ Перевод В. Г. Цыпина; цит по: [1, 43].

¹⁹ Например, в нижеследующем пассаже, где Аристоксен говорит, что природа гармонии (ἡμοσμένον) не зависит от строения определенного музыкального инструмента (здесь авлоса) и от игры музыканта-исполнителя (здесь авлета): «Величайшее и вообще самое [чудовищное] заблуждение — возводить природу гармоничного к [музыкальному] инструменту. Ничто инструментальное не делает гармоничное таким, каково оно есть, имеющим такую именно структуру. Вовсе не потому возникает согласие через четыре, через пять и через все [звуки, т. е. через восемь], и каждый из прочих интервалов получает надлежащую величину, что у авлоса есть отверстия, полость и все остальное, и не из-за умелости рук и других частей [тела, требуемых для игры на авлосе], с помощью которых повышают и понижают [звуки]. Ведь при всем том авлеты сплошь да рядом грешат против структуры гармоничного. <...> Немногого они достигают, делая все это, — удаляя и прибавляя [звуки], повышая и понижая [их своим] дыханием и действуя другими [подобными] способами. Поэтому ясно, что в [самих по себе] авлосах нет ничего, что [позволило бы] отличать прекрасное от безобразного» (Aristox. Harm. II, 52). Перевод В. Г. Цыпина [1, 53].

²⁰ Переводы музыкального труда Боэция сделаны мной по классическому изданию Готфрида Фридляйна [15, 177–371].

Дело в том, что чувство примечает некую вещь смутно и приблизительно по отношению к тому, какова она на самом деле. Разум же в своем суждении охватывает целое и прослеживает глубокие различия [в этой вещи]. Итак, чувство отыскивает нечто, смутно и приблизительно похожее на истину, а о целом получает представление благодаря разуму. Разум же сам по себе отыскивает целостность, а от чувства получает смутное и приблизительно подобие истины. Ибо чувство не воспринимает ни капли целостности, а только приближается к ней, разум же судит [о вещи в целом] (Boet. Mus. V, 2).

Помимо примата рационального суждения, основанного на математических познаниях, отличие *musicus* от *μουσικός* в том, что словом *musicus* Боэций обозначает также «композитора», или, во всяком случае, лицо, которое занимается нотацией вокальной музыки, «нотовода». В Четвертой книге «Музыки», разгласяя знаки греческой и латинской музыкальной нотации, Боэций пишет:

Название каждой ноты (*notulae*) можно усвоить очень легко. Дело в том, что древние для скорописи, чтобы всякий раз не выписывать имена [струн] целиком, придумали некие значки (*notulas*), которыми обозначались названия струн, и распределили их по родам и ладам²¹. Сокращая таким образом запись, они стремились еще и к тому, чтобы музыкант (*musicus*), если он захочет записать какую-нибудь мелодию, растянув ее над стихом — метрическим по своему ритмическому строению²², — мог бы записать ее как раз этими «звуковысотными» значками (*sonorum notulas*). Вот какой удивительный путь они нашли, чтобы не только слова песен, выраженные буквами, но даже и мелодия, обозначенная такими вот нотами (*notulis*), остались в памяти и сохранились на будущие времена (Boet. Mus. IV, 3).

По Аристоксену, проблема музыкальной нотации — не проблема гармоник и вообще не то дело, которым должен заниматься истинный *μουσικός*:

Что касается целей исследования, называемого гармоникой, одни утверждают, что нотация (*τὸ παρασημαίνεσθαι*) мелодий есть предел постижения всей мелодики (*μελωδομένων*), другие [под этими целями разумеют] изучение авлосов и ответ на вопрос, каким образом и откуда возникают порождаемые авлосом звуки (*αὐλομένων*). Такое может говорить лишь тот, кто впал в окончательное заблуждение. Дело в том, что нотация — не только не предел гармоник,

²¹ Здесь две важнейшие мысли: (а) знаки нотации — это символичные сокращения для ступеней Полной системы; (б) нотация охватывает все многообразие Полной системы, во всех его родовых и ладовых (ладозвуковых) «инкарнациях». Цитируемый фрагмент — яркий образчик генезиса латинской музыкальной терминологии, для наблюдения над которым «Музыка» Боэция вообще дает массу интересного материала. В данном фрагменте слово *notula* (NB, не *nota*) сохраняет смысл номена (любой значок, т. е. символ), но уже содержит и специальный смысл термина (знак нотации); последний я решил передать как «нота».

²² В оригинале («...melos aliquod <...> adscribere super versum rythmica metri compositione distentum») — трудная для перевода фраза, в которой путаются *rhythmus* (*rythmica compositio*), *metrum* и *versus*. Все переводчики грамматически связывают *versum* и *distentum*: Байэр: «...to write down some melody over a verse, set out in the rhythmic structure of some meter» [17, 123]. Мейер: «...noter une mélodie au-dessus d'un vers scandé selon la structure rythmique du mètre» [14, 237]. Марци: «...delineare una melodia sul verso disteso nella ritmica struttura del metro» [16, 388]. Загадкой остается, зачем Боэцию понадобилось дополнительное уточнение *rythmica compositione metri*. Возможно, речь идет о способе записи («ритмической композиции») строфы — не сплошной строкой (как прозы), а «по метрам», т. е. именно так, как и поныне записывают стихи привычным для нас образом — каждый новый стих отдельной строкой (так, например, структурированы строфы в рукописях со знаменитыми гимнами Месомеда).

но даже не ее часть, если только не [считать частью] метрики запись каждого из метров: как здесь вовсе не обязательно умеющему записать ямбический метр еще и отлично знать, что есть ямбическое, так же и с мелодикой, поскольку записавшему фригийскую мелодию не обязательно отлично знать, что есть фригийская мелодия. Ясно, что нотация никак не может быть пределом вышеупомянутой науки (Aristox. Harm. II, 49).

В том, что Боэций для «музикуса» предусматривает практический навык нотирования, можно усмотреть примету распада античного гносеологического синкретизма и, в целом, снижение престижа музыки — науки, которая некогда рассматривалась как отрасль философии. Следствием изменения научного профиля «музикуса», произошедшего к началу VI в., можно считать и то, что, несмотря на прямую декларацию Боэцием «ритмов», «песен поэтов» и инструментоведения как сферы деятельности этого рода ученых, ни поэтика, ни органология в «Музыке» никак не представлены²³, зато к арифметическим познаниям «музикуса» наш автор апеллирует упорно и постоянно.

Итак, в понятие *musicus* Боэций прилежно включил все коннотации аристоксенова слова μουσικός (исследователь гармонии, ритма, поэтических метров и музыкальных инструментов), к которым добавил пифагорейский рационализм как основной метод специалиста этой профессии (*musicus* = **исследователь математических оснований музыки**) и, наконец, упомянул одно *практическое* занятие — нотацию, а возможно, имел в виду еще и поэта-композитора, сочинителя и музыки и стихов.

Вкратце рассмотрев трактовки Аристоксена и Боэция, приведем несколько примеров употребления слова *musicus* (только как существительного) в латинской литературе до Боэция включительно. Уже в классические времена словом *musicus* обозначали и действующего музыканта (поэта-композитора, поющего или играющего на музыкальном инструменте), и некоего знатока музыки (без уточнения профессионального рода его деятельности), и, наконец, ученого, специалиста в науке музыке.

Многочисленны примеры слова *musicus* у Цицерона (106–43 до н. э.). В контексте философского трактата «Тускуланские беседы» *musicus* упоминается как ученый:

Недавно Аристоксен, музыкант-философ (*musicus idemque philosophus*), вслед за гораздо более древними [философами], утверждал, что душа есть некоторое напряжение тела, такое, какое в пении и игре на инструментах (*in cantu et fidibus*) называется «гармонией» (ἁρμονία); все тело в зависимости от его природы и формы производит различные движения души, подобно тому как пение производит звуки. Так он говорил, держась своего учения, но это было уже много раньше сказано и разъяснено Платоном (*Cic. Tusc. I, 19*).

В другом же контексте у Цицерона (в гневной речи против Люция Кальпурния Пизона) слово *musicus* указывает просто на некоего поклонника музыки (или даже шире — «музических» искусств):

...Что уж говорить о застольях тех дней, о ликующих тостах в честь тебя, о разнuzданных попойках в компании с твоими презренными собутыльниками? Кто тебя в те дни видел трезвым, делающим хоть что-то достойное свободного гражданина, кто тебя вообще видел на публике, когда дом твоего коллеги

²³ Напомним о существовании труда «О музыке» Августина; еще в конце IV века можно было таким названием обозначить трактат о стихотворной метрике!

оглашался звуками пения и кимвал, а сам он плясал на пиру голым, когда он, описывая круг в пляске, и не думал со страхом о колесе Фортуны? При этом ты, не будучи таким же заправским обжорой и таким же ценителем музыки (*conspicuus musicus*) [как твой коллега], возлежал среди своих греческих друзей в грязи и вони. <...> И при этом ты упоминаешь о [желаемом] консульате? Ты смеешь говорить о том, что когда-то был римским консулом?! (Cic. In Pisonem 22–23).

Автор знаменитейшего трактата об архитектуре Витрувий (I в. до н. э.), говоря о профессиональной культуре архитектора, среди прочих навыков требует знакомства его с ремеслом музыки. В его контексте *musicus* звучит не столько как философ (пифагорейского или какого-то иного толка), сколько просто как синоним знатока музыкального ремесла:

...архитектор не должен быть и не может быть грамматиком, как Аристарх [Самофракийский], но и безграмотным; не должен быть музыкантом (*musicus*), как Аристоксен, но и амузыкальным (*amusos*); не [должен быть] художником, как Апеллес, но и неспособным к рисованию; не [должен быть] скульптором, как Мирон или Поликлет, но и невеждой в пластическом искусстве (Vitr. De archit. I, 1. 13).

При этом Витрувий предельно ясно отдает себе отчет в том, что есть музыкант практикующий и музыкант-теоретик; того и другого он называет одним и тем же словом — *musicus*:

Пифей, кажется, ошибся, не указав, что каждое из искусств двойко: оно состоит из практики и теории²⁴. Первая, что проявляет себя в результатах деятельного труда, свойственна тем, кто обучен отдельным ремеслам. Вторая, теория, — общая для всех ученых, как, например, общее для врачей и музыкантов (*musicis*) представление о ритме вен и движении стоп. Но, если будет нужно вылечить рану или спасти от опасности больного, музыканта (*musicus*) не позовут, ибо это дело врача. А на органе (*organo*) сыграет не врач, а музыкант (*musicus*), чтобы усладить слух приятными мелодиями. Подобным образом, для астрономов с музыкантами (*musicis*) общим будет рассуждение о согласованности звезд и консонансов в квадратурах и тригонах, в квартах и квинтах, а с геометрами — о зрительных явлениях; [речь идет о том, что] по-гречески называется λόγος ὀπτικός. Да и во всех других науках многое или даже все то, что касается рассуждений, — общее. Но выполнение работ, доводимых до изящества руками или инструментами, — это дело тех, кто специально обучен одному практическому искусству (Vitr. De archit. I, 1. 15–16).

В «Наставлениях оратору» Квинтилиан (I в. н. э.), настаивая на важности музыкальной интонации в голосе оратора, употребляет слово *musicus* в *практическом* значении: «Удовлетворимся одним примером Гая Гракха, в свое время выдающегося оратора, которому стоявший позади него музыкант (*musicus*) дудочкой (*fistula*), называемой *tonarion*, помогал настраивать голос на нужную высоту» (Quint. Inst. orat. I, 10. 27). И в той же самой главе он употребляет слово *musicus* в значении *теоретика* музыки:

Я всё воздаю хвалу красивейшему искусству [музыки], но до сих пор не говорил, как оно связано с оратором. Умолчу уже о том, что некогда грамматика и музыка были нераздельны. Архит [Тарентский] и Эвен [Паросский] полагали, что грамматика была предметом музыки, и одни и те же учителя,

²⁴ Пифей (IV в. до н. э.) — один из самых знаменитых греческих архитекторов и автор утерянного трактата об архитектуре, на который ссылается Витрувий.

как свидетельствует Софрон [Сиракузский], преподавали обе эти науки. <...> Рассмотрим теперь, какая польза от музыки будущему оратору. Число в музыке проявляет себя двояко — в звуках и в телодвижении. И в том и другом требуется надлежащая мера. В теории звука (*vocis rationem*) музыкант Аристоксен (*Aristoxenus musicus*) выделял ритм (*ῥυθμὸν*) и мелодию (*μέλος*); суть первого состоит в размеренности (*modulatione*) [как таковой], второй — в [размеренности] напева и [инструментальной?] звучности (*Quint. Inst. orat. I, 10. 17; I, 10. 22.*)

Римский грамматик III в. н. э. Цензорин «музыкантами» называет Аристоксена и его последователей, «аристоксеников». Музыку (науку) аристоксеновского толка он противопоставляет пифагорейской музыке, одной из четырех «математических» дисциплин (их совокупность Боэций назвал словом «квадривий»):

Но чтобы предмет обсуждения стал более понятен, я вначале скажу тут кое-что необходимое о законах музыки — ибо то, что я собираюсь сказать, самим музыкантам (*musicis*) неведомо. Ибо в их компетенцию входит научное исследование звуков [как таковых] и расположение их в надлежащем порядке²⁵. Но отыскивать в этих же самых звуках меру и величину [звуковысотных] движений относится больше к компетенции геометра, чем музыканта. Итак, музыка — это наука ладной соразмерности [движений]. Музыка выражается в звуке, звук же — один пониже, другой повыше. Одиночные звуки, издаваемые просто так, без всяких правил, называются *фтонгами*. А [высотное] различие между высоким и низким фтонгами именуется словом *диастема*. (*Cens. De die nat. X, 1-3*).

Различие между музыкантами-аристоксениками и музыкантами-пифагорейцами (Цензорин специфически называет их «геометрами») в том, что в суждениях об одних и тех же звуковысотных феноменах первые полагаются на слуховое ощущение, вторые же придерживаются строгого арифметического расчета. Это различие Цензорин показывает на примере суждения об октаве (оригинальный термин — *διὰ πασῶν*):

Октава состоит или из шести тонов, как утверждают Аристоксен и музыканты (*Aristoxenus musicique*), или из пяти тонов и двух полутонов, как утверждают Пифагор и геометры (*Pythagoras geometraeque*), которые доказывают, что два [малых] полутона не заполняют целого тона» (*Cens. De die nat. X, 7*)²⁶.

Наконец, приведем фрагмент письма Теодориха Великого (составленного Кассиодором), обычно датируемого 507 годом. Теодорих просит Боэция сконструировать водяные и солнечные часы (и те и другие обозначены словом *horologium*) для бургундского короля Гундобада («то, что для нас дело обыденное, бургундцам покажется чудом»), за чьего сына Сигизмунда он выдал свою дочь. В преамбуле письма он почтительно пишет:

²⁵ Имеется в виду, пожалуй, учение о «системах» — т. е. звукорядах и способах их посекундового заполнения (так называемых «видах»). И то и другое — обязательные разделы гармоник, установленные Аристоксеном и неизменно воспроизводившиеся его последователями.

²⁶ Математическая суть этого (популярного в древности) упрека пифагорейцев аристоксеникам в следующем. Сумма шести целых тонов превосходит октаву на комму, а целый тон, соответствующий сверхчастичному (эпиморному) отношению чисел, по определению не может быть поделен на две *равные* части. Обе эти математически бесспорные теоремы «музыкант Аристоксен» в своем учении совершенно сознательно проигнорировал. Цензорин же как истинный пифагореец полагает, что расчет музыкантам-аристоксеникам просто «неведом».

...Благодаря своей великой образованности те искусства, которые невежды практикуют на латыни, ты смог испытать из самого источника наук. Ты вошел в афинские школы, в хоровод гиматиев ты впледел тогу, чтобы теории греков обратиться в римскую ученость. В твоих переводах музыкант Пифагор (Pythagoras musicus) и астроном Птолемей читаются как италийцы, арифметик Никомах и геометр Евклид звучат как авзонийцы, теолог Платон и логик Аристотель спорят на языке квиристов, а механика Архимеда ты вернул сицилийцам уже как латинянина (Cassiod. *Variae* I, 45).

Из контекста очевидно, что под *musicus* Кассиодор подразумевает не игроца на инструменте, а ученого, специалиста в науке музыки.

Теперь, когда мы удостоверились в многозначности слова *μουσικός* / *musicus* (в том числе и особенно у Аристоксена и Боэция), перейдем к трудному вопросу о его переводе на русский язык. Часто практикуется метод перевода в зависимости от контекста²⁷. Проблема (общая для всей традиции старинной науки) такого метода в том, что, когда из гаммы смыслов мы выбираем некое одно конкретное значение, то неминуемо разрушаем оригинал, и — что особенно досадно — специфическую для древних научных текстов нераздельность «номинального» (общелексического) и терминологического смыслов²⁸. Кроме того, этот метод не срабатывает, если контекста для выбора нужного смысла недостаточно.

Так, в своей поздней (написанной в заточении, через двадцать лет после «Музыки») книге «Утешение Философией» Боэций сокрушается по поводу того, что почести и чины достаются злодеям. Философия же вразумляет узника, обращая его внимание на то, что почести и чины — всего лишь дары переменчивой Фортуны, а вовсе не *природное* благо; по природе благо не может быть свойством зла. Это утверждение дама Философия аргументирует древнейшим принципом «подобное стремится к подобному»²⁹: «Никто не сомневается в храбрости человека, видя, что храбрость ему присуща. И ясно, что всякий, кому свойственна проворность, проворен. Так же и музыка делает людей музыкантами, врачевание — врачами, риторика — риторамии³⁰. Природа какой-либо сущности обнаруживает себя в соответствии с ее [природным] свойством и не смешивается с проявлениями противоположных [ей] сущностей» (Boet. *Consol.* II, 6). Можно предположить, что речь идет о природном музыкальном таланте (по аналогии с талантами бегуна и храбреца), тогда *musicus* здесь — ремесленник, музыкант-исполнитель. Но также можно истолковать этот пассаж и в смысле указания на знатока, ставшего таковым благодаря изучению музыки, к которой он по природе склонен (по аналогии с ритором и врачом). Очевидно, что контекста

²⁷ Например, крупнейший авторитет британского антиковедения Э. Баркер в переводе трактата «Элементы гармоник» Аристоксена [13, 126–184] дает *expert in music, musical expert, student of music* — в оригинале же везде стоит искомый *μουσικός*.

²⁸ Такая же проблема, например, с переводом греческих слов *μέλος, τρόπος, δύναμις, σύντημα, μεταβολή*, латинских *cantus, modulatio, gravis / acutus, nota, vox*, которые постоянно встречаются в старинных трактатах о музыке. При том, что существует множество современных трудов, изучающих генезис того или иного термина той или иной науки (математики, философии, поэтики, грамматики и т. д.), признанного труда, в котором проблема (условно говоря) термина и номена рассматривалась бы *углубленно* и *специально*, как характерная черта старинного метода познания, насколько мне известно, нет.

²⁹ Или подобное радуется подобному (лат. *similis simili gaudet*). Уже Платон ссылается на этот природный принцип как на «древний» (*Symp.* 195 b).

³⁰ *Sic musica quidem musicos, medicina medicos, rhetorica rhetores facit.*

этого неспециального — не по профилю музыкальной науки — труда явно недостаточно, чтобы делать уверенное заключение о том, в каком смысле Боэций употребил слово *musicus*.

Другой метод — переводить «в оригинал»; в нашем случае это значит использовать одно и то же русское слово везде, где в оригинале стоит *musicus*³¹. Поскольку одного русского слова, столь же многозначного, как *μουσικός* / *musicus*, нет, то проблему можно решить, договорившись о расширении семантики слова «музыкант»³². Впридачу к имеющимся активным значениям (сочинитель музыки, певец и игрец на инструменте) «музыкантом» предлагается называть также теоретика музыки, безо всякой эмоциональной оценки и «высокого штиля». В новое «петровское» слово «музыкант», таким образом, предлагается включить и древние смыслы — исследователя музыки ради нее самой, а равно и специалиста в мусических искусствах (ритмике и метрике), и, наконец, пифагорейского «музикаса». Собственно, предлагаемая унификация вполне следует традиции русского *литературного* перевода, — вопрос лишь в том, чтобы распространить ее и на греко-латинские *профильные* тексты³³.

Разумеется, есть и неудобства «унифицированного» подхода. Во-первых, все равно придется объяснять, что *musica* (*μουσική*) в понимании древних — это не только звуковысотная слаженность, гармония в эстетическом и композиционно-техническом смыслах (хотя прежде всего именно она), но и одноименная наука. Что включала в себя старинная музыкальная наука, какого она рода (аристоксеновская, пифагорейская или какая-либо иная), каковы научные методы «музыканта» и т. д., — все эти важные вещи должны быть обязательно растолкованы. Во-вторых, обобщенное название деятельности старинных инструменталистов и вокалистов словом «музыканты» может путаться со значением одноименных ученых. В случаях, когда в современном тексте придется говорить об античных

³¹ Именно так поступает в *английском* переводе Боэция К. Бауэр. Сделав при первом вхождении *musicus* (Mus. I, 1) короткую оговорку («the Latin *musicus* carries more weight than the English *musician*» [17, 8, fn. 33]), он здесь и далее всюду передает *musicus* как *musician*.

³² В качестве претендентов унифицированной передачи я рассматривал также слова *музикец* и *музикус*. Если давать *музикецу*, стилизованное под допетровскую речь, тогда стилизован должен быть весь перевод, что при большом объеме оригинала очень трудно, почти невозможно (прекрасный образец «музыкайской» стилизации читатель найдет в очерке «Жизнь» Н. В. Гоголя), а при малом объеме, например, написав «Пифагор-музикец», придется объяснять читателю, почему Пифагор занимался не музыкой (что многим покажется очевидным), а «музыкайей». Устаревшее (но еще встречающееся в толковых словарях) слово *музикус* не подходит из-за того, что у русских (в отличие, например, от немцев) оно не было эмоционально нейтральным: это хорошо видно по письмам М. П. Мусоргского и А. П. Бородина, где оно употребляется с иронией. Этот оттенок до сих пор еще чувствуется. Кроме того, *музикусом* в России не называли профессионального музыканта-практика (того, которого сейчас именуют романтически туманным словом «исполнитель»), а только знатока музыки, в том числе и дилетантствующего. Чтобы читатель лучше ощутил специфику русского употребления этого слова, приведу один пример из письма Мусоргского А. А. Голенищеву-Кутузову (от 10.11.1877): «На первом показывании 2-го действия “Сорочинской” я убедился в коренном непонимании музыкусами развалившейся “кучки” малорусского комизма: такую стужей повеяло от их взглядов и требований, что “сердце озябло”, как говорит протопоп Аввакум. Тем не менее я при остановился, призадумался и не один раз проверил себя. Не может быть, чтобы я был кругом не прав в моих стремлениях, не может быть. Но досадно, что с музыкусами развалившейся “кучки” приходится толковать через “шлагбаум”, за которым они остались».

³³ *Musicus* как «музыкант», невзирая на оттенки смысла, дают в переводах с латыни и на стоящие корифеи этого ремесла — Ф. А. Петровский, В. П. Зубов и М. Л. Гаспаров.

ученых *наряду* с кифаристами и кифаредами, придется отличать первых от вторых, добавляя уточнение, например, «ученый музыкант» и «музыкант-исполнитель». С учетом высказанных предложений, в заключение я предлагаю свой русский перевод главы 34 из Первой книги «Музыки» Боэция³⁴.

Кто такой музыкант

(1) Здесь нужно иметь в виду то, что всякое искусство, а также всякая наука по природе своей более достойны уважения, чем ремесло, которое отправляется руками и трудом ремесленника. Ибо намного важней и почетней знать то, что некто делает, чем [самому] производить то, что этот «некто» знает. Ведь телесное ремесло³⁵ только прислуживает словно рабыня, тогда как разум правит подобно повелителю. И если руки производят нечто такое, что не предписано разумом, то это нечто бесполезно³⁶.

(2) Насколько же благородней наука музыки, занимающаяся познанием разумных оснований, чем производительный труд и [практическая] деятельность! Настолько же, насколько ум превосходит тело. Вот почему неразумный влачит свое существование в рабстве. Разум же повелевает и выводит на правильную дорогу. Вот почему неразумный труд, если только он не покоряется власти, потерпит неудачу.

(3) Отсюда следует, что созерцание разума не нуждается в производительной деятельности, а произведения рук человеческих суть ничто, если они не направляются разумом.

(4) Какова же слава или заслуга разума, может быть ясно уже из того, что представители других, так сказать, «телесных» ремесел берут свое название не от учения, а от инструментов³⁷. Например, «кифаред» от кифары, «авлет» от авлоса (*auloedus ex tibia*)³⁸, и другие [профессии] получают названия от соответствующих инструментов. «Музыкантом» же именуется тот, кто приобрел знание о музыке (*scientiā canendi*) веским суждением разума — не рабским трудом, но властью созерцания³⁹. Это мы как раз и видим в строительном и военном деле,

³⁴ В скобках обозначены номера смысловых абзацев текста (добавлены мной).

³⁵ Т. е. «физический» навык — тот, который приобретается упражнением тела.

³⁶ Похожие мысли Боэций намечает еще раньше, в Послании к Симмаху, которое предшествует «Арифметике» и всему циклу квадривиальных наук: «...при изготовлении мраморных статуй одно дело работа по вырубке глыбы, другое — мысленное представление должного образа, и [окончательный] блеск изящной отделки не предполагает руки того же самого мастера» (*Boet. Arithm. Praef.*).

³⁷ От инструментов соответствующих ремесел.

³⁸ Интересно, что Боэций использует здесь адаптированное из греческого слово *auloedus*, а не «родное» латинское слово *tibicen* (в *Mus. I*, 1 он однако говорит *tibicina*, имея в виду авлетку).

³⁹ *Scientia canendi* буквально — «наука пения». Разумеется, Боэций и не думает сводить деятельность «музыканта» к постижению *вокальной* музыки. В том же широком смысле глагол *canere* и дериваты употребляются и в других главах: I, 1 (анекдот о Пифагоре и подвыпившей молодежи), I, 20 (история термина «лихана»), I, 31 (полемика Никомаха с Платоном о том, как физически рождается консонанс). Из этой же серии — *tubarum carmen* (I, 1, ближе к концу): в контексте это не «песня трубы», а «трубный клич», да и вообще всякая музыка, исполняемая на трубе. Пауль [18, 37] еще в XIX веке правильно понял словосочетание *scientia canendi* как *die Kenntniss des Musicirens* [sic]. Байэр [17, 51] вторит ему: *musician* <...> *is one who gained knowledge of making music by weighing...* Мейер же [14, 93] полагает, что ученый музыкант озачен лишь *science de chant*.

а именно в противоположном смысле слова. Ибо на постройках запечатлены имена тех, чьей властью они установлены, а подвиги носят имена тех, силой разума которых победы одержаны, а вовсе не тех, чьим трудом и рабским служением эти постройки возведены и эти войны совершены⁴⁰.

(5) Итак, существуют три рода людей, связанных с искусством музыки. Первый род занят [музыкальными] инструментами⁴¹, второй сочиняет песни⁴², третий судит и об инструментах и о песнях.

(6) Тот род людей, который занимается инструментами, тратит на это весь свой труд, как например, кифаред или тот, кто демонстрирует свое ремесло на органе и на других музыкальных инструментах. Эти люди далеки от понимания музыкальной науки, поскольку, как было сказано, служат подобно рабам. Они не только совершенно неразумны, но и начисто лишены созерцательной способности.

(7) Вторым родом музыкальных деятелей является род поэтов, которых приводит к [сочинению] песни не созерцание и разум, а скорее, некий естественный инстинкт. Вот почему и этот род должен быть отделен от [исследования] музыки.

(8) Третий род — тот, который обладает [достаточным] опытом суждения, чтобы мысленно взвешивать ритмы и мелодии [в отдельности] и песню в целом. Поскольку именно этот род целиком направлен к разуму и созерцанию, то именно он и является наиболее подходящим для [науки] музыки. И музыкант — тот, кто через созерцание и выдвижение относящихся к музыке доводов разума обнаруживает способность суждения о мелодиях и ритмах, и о родах мелоса, и о сочетаниях [звуков]⁴³, и обо всем, о чем дальше [в нашей книге] будет рассказано⁴⁴, и о песнях поэтов⁴⁵.

Использованная литература

1. *Аристоксен*. Элементы гармоник. Издание подготовил В. Г. Цыпин. М.: Московская государственная консерватория, 1997. 136 с.
2. *Герцман Е. В.* Музыкальная бозэциана. СПб.: Глаголь, 1995. 480 с.
3. *Лебедев С. Н.* Никомах и Бозций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Бозция // Старинная музыка, 2011, №№ 1–2, С. 2–11.
4. *Лебедев С. Н.* Птолемей и Бозций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Бозция // Музыка и время, 2011, № 5. С. 8–14.

⁴⁰ В переводе Е. В. Герцмана: «...именами тех, чьим трудом и разумом они сооружены, подписываются здания и созданные ими триумфальные арки» [2, 329]. Никаких «триумфальных арок» в оригинальном тексте Бозция нет.

⁴¹ Род профессионалов-инструменталистов: кифарист, авлет, органист и т. п. Сюда же, видимо, включаются и вокалисты, поскольку голос — тот же («естественный») инструмент.

⁴² Под «песней» (*carmen*) подразумеваются и стихи, и мелодия. «Сочинитель песен» (далее называемый Бозцием «поэтом») в античности и еще долго в средневековой Европе — поэт и композитор в одном лице.

⁴³ Об интервалах — консонансах и диссонансах.

⁴⁴ Т. е. обо всех других теоретических категориях музыки, например, о звукоряде Полной системы, о делении монохорда, о ладах («тонах») и т. д.

⁴⁵ Ученый музыкант должен иметь взвешенное, разумное суждение и о музыке и о стихе, или, как бы сказал современный музыковед, о текстомузыкальной композиции (форме). Примечательно, что почти теми же словами (*considerare* — созерцать, мысленно рассматривать; *perpendere* — мысленно взвешивать) Бозций в конце своего труда (заключение Mus. V, 2 и вся V, 3) характеризует деятельность великого «гармоника» (*harmonicus*) Птолемея.

5. Памятники дипломатических сношений Древней России с державами иностранными. В 10 т. СПб., 1851–1871.
6. *Смирнов Н. А.* Западное влияние на русский язык в Петровскую эпоху // Сб. отделения русского языка и словесности (ОРЯС), т. 88, № 2. СПб., 1910. 398 с.
7. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 т. М.: Прогресс, 1986–87.
8. *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Философия гармонии Боэция // Гармония: проблемы науки и методики. Сб. ст. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 2005. С. 38–66.
9. *Цытин В. Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: Московская государственная консерватория, 1998. 224 с.
10. *Adelung J. Ch.* Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. 4 Bde. Wien, 1811. 3890 S.
11. *Aristoxeni elementa harmonica / Rosetta da Rios recensuit.* Romae, typis publicae officinae polygraphicae, 1954. cxvii, 189, 131 p.
12. *Aristoxenus.* Elementa rhythmica. The fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenian rhythmic theory. Edited with introduction, translation and commentary by Lionel Pearson. Oxford: Clarendon, 1990. liv, 98 p.
13. *Barker A.* Greek musical writings: II. Harmonic and acoustic theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 581 p.
14. *Boèce.* Traité de la musique. Introduction, traduction et notes par Christian Meyer. Turnhout: Brepols, 2004. 352 p.
15. *A. M. T. S. Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii,* ed. Godofredus Friedlein. Lipsiae, 1867.
16. *An. M. T. Severini Boethii de institutione musica,* a cura di Giovanni Marzi. Roma: Istituto Italiano per la storia della musica, 1990. 476 p.
17. *A. M. S. Boethius. Fundamentals of music. Translated, with introduction and notes by Calvin M. Bower.* New Haven, London: Yale University Press, 1989. 205 pp.
18. *Boethius.* Fünf Bücher über die Musik. Aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen <...> von Otto Paul. Leipzig, 1872; Nachdruck Hildesheim: Georg Olms, 1985. 379 S.
19. *Mediae latinitatis lexicon minus,* composuit J. F. Niermeyer et al. Leiden: E. J. Brill, 1976. 1138 p.