

Сергей ЛЕБЕДЕВ

О МЕТОДЕ И СТИЛЕ РАННЕГО БОЭЦИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ «МУЗЫКИ» И «АРИФМЕТИКИ»)

Историю подлинной науки сегодня воспринимают, изучают и преподают как историю оригинальных научных концепций. Одного только слова «компиляция», кажется, теперь достаточно для негативной характеристики научной работы. Однако в оппозиции «подлинная наука — компиляция», в целом справедливой, мне видится некоторая уязвимость, а именно: в ней нивелируется отличие корыстной и халтурной компиляции от компиляции бескорыстной и добросовестной. Объяснять, что такое корыстная компиляция, думаю, не нужно. Добросовестной компиляцией я называю работу по собиранию и истолкованию лучших чужих идей и открытий с бескорыстной целью их сохранения и популяризации среди современников и *sub specie aeternitatis*¹ (например, в математике — дать упрощенные доказательства теорем, которые открыты и впервые доказаны другими).

Чем более проникновен и талантлив автор компиляции (если только позволено говорить о «таланте» компилятора), тем лучше он захватывает в свою работу ценные идеи, понятия, вплоть до исторических анекдотов и отдельных метких терминов. Отсюда первый парадокс компиляции: многие долгоживущие сущности и предметы, которые консенсус интеллектуалов считает «всеми известными» и «само собой разумеющимися», впервые регистрируются именно в компилятивных работах. Как часто мы пользуемся готовым знанием, совершенно не задумываясь о том, кому мы этим знанием обязаны. Даже в солидных энциклопедических статьях мы обычно находим тривиальное изложение предмета, которое не сопровождается историческими экскурсами, либо такие экскурсии только спутывают и не дают желаемой глубины обзора². Когда же мы

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

пытливо ищем ответ на вопрос «кто первый сказал» непосредственно в старинных источниках, первым зачастую оказывается проницательный компилятор.

Оригинальный автор — именно в силу своей оригинальности — как правило, остается непонятым обществом, признание его самобытности приходит через поколения. Компилятор же, напротив, не стремится к оригинальности, не опрокидывает основы науки; его роль скромнее — низвести заемную гениальность до положения общепринятого знания. А если это добросовестный и проницательный компилятор, то он способен среди чужих достижений отобрать самые значительные, перевести их в формат дидактического пособия и, наконец, изложить на родном языке своей «среднестатистической» аудитории просто и ясно. Отсюда второй парадокс: хорошая компиляция лучше удерживается в бурной истории человечества, чем иное поражающее воображение оригинальное исследование.

В своих первых научных сочинениях, посвященных арифметике и музыке³, Боэций не ставил перед собой задачу создать новаторское учение. Его задача совсем в ином: сохранить лучшее из того, что написали античные философы, и ассимилировать их знания в латинской среде — для своих современников и потомков Вечного города. Ни в его методе, ни в форме, ни в стиле в целом, ни в языке в частности не отмечается ревизионистских амбиций; наоборот, амбиция в том, чтобы чужие мысли изложить доходчиво и точно, сопровождая их ради большей ясности собственными толкованиями. По всем этим параметрам «Музыка» Боэция вполне подходит под определение добросовестной компиляции, но еще вернее, пожалуй, ее можно охарактеризовать как дидактическую сумму, то есть, в нашем случае, систематическое упрощенное изложение различных античных источников и приведение их — в соответствии с дидактическим намерением — к образу общеупотребительной (тогда это означало «латинской») теории музыки.

Многочисленные комментаторы Боэция последних двух столетий внимательно исследовали его труды, пытаясь запротоколировать всё, что в них есть своеобразного, любопытного и странного. В этих комментариях нередко встретишь фразы вроде «автор приписывает это утверждение / рассуждение / доказательство авторитету N, но у N этого утверждения нет, либо оно до нас не дошло / означает совершенно иное / возможно, никогда не было сделано», такой-то термин или такое-то понятие Боэция «не отмечается ни в одном из доступных нам античных текстов» и т. п. Из такой регистрации, конечно, еще не следует вывод об оригинальности автора, так что если читателю непременно требуется оригинальное учение, то в юношеских работах Боэция искать его явно не стоит. Но если современный читатель, воспитанный на шедеврах новоевропейской позитивистской науки, готов чуть пересмотреть свой привычный «модус обзора» и взглянуть на историю науки, так сказать, с высоты птичьего полета, тогда он согласится со мной, что *sub specie aeternitatis* вообще-то не так уж важно, у кого именно заимствовал Боэций то или иное рассуждение, тот или иной

¹ «С точки зрения вечности» (лат.).

² Например, см. статьи «Comma», «Modulation», «Monochord», «Schisma», «Sequence», «Transposition» в авторитетной англоязычной энциклопедии «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [1].

³ Имеются в виду его трактаты «Основы музыки» и «Основы арифметики», на которые я дальше ссылаюсь как на «Музыку» и «Арифметику», в полном соответствии с тысячелетней традицией их именованья в трудах средневековых и ренессансных авторов.

термин. Решающим обстоятельством остается то, что именно у Боэция данное рассуждение и данный термин является в первые на латинском языке — языке науки средневековой Европы, а в некоторых случаях — и впервые в истории. С этой точки зрения даже его начальные труды — благодатный материал для всевозможных замечательных наблюдений и мощных научных обобщений. Но это дело будущего. А пока представлю краткий перечень «первых сущностей» (первые латинские свидетельства в этом списке отмечены звездочкой), которые мне удалось зарегистрировать в «Музыке» и «Арифметике» Боэция:

- троичное деление музыки на «мировую» (она же гармония сфер), «человеческую» (гармония в человеке) и «инструментальную» (музыкальная гармония, которая создается деятельностью человека) (I, 2)⁴;
- иерархически построенное учение о трех родах музыкальной деятельности; на вершине иерархии находится «музыкант» (*musicus*) — философ-пифагорец, способный познать разумные (т. е. числовые) основания музыки (I, 34);
- учение о «двояких» видах консонанса (кварты, квинты и октавы), из которого выводится учение о ладах (= ладовых звукорядах) (IV, 14);
- полный расчет двухоктавного монохорда (Полной системы греков) во всех трех родах мелоса (IV, 5–13);
- свидетельства Никомаха (из неназванного его труда о музыке, который до нас в оригинале не дошел, в т. ч. его теория консонансов, см. I, 31–32; II, 20);
- свидетельства Филолая, в т. ч. термины «схизма» и «диасхизма», а также расчет этих микроинтервалов (III, 5; III, 8);
- Лакедемонский декрет о Тимофее Милетском (I, 1.13–15); о нем известно из разных греческих и римских источников (в основном немзыкальных), но полный текст — только у Боэция;
- иерархия консонансов по Евбулиду и Гиппасу (II, 19);
- свидетельство Альбина (I, 26);
- свидетельство о «Гармонике» Птолемея* (изложению и обсуждению ее первых глав посвящена вся Пятая книга «Музыки»);
- свидетельство о «Разделении канона» Евклида* (перевод и комментарий; IV, 1–2);
- полная классификация «родов» числового неравенства* — кратный (*multiplex*), сверхчастичный (*superparticulare*), сверхчастный (*superpartiens*),ратно-сверхчастичный (*multiplex superparticulare*) иратно-сверхчастный (*multiplex superpartiens*) (I, 4; Arithm. I, 22);
- терминологическая система для всех типов рациональных числовых отношений, пропорций и средних* (I, 4; II, 12–14; Arithm. I, 23–24 et passim);
- греческая система нотации* (по Алипию; IV, 3–4);
- термин «комма» и расчет коммы* (в позднейшей музыкальной науке получила название «Пифагоровой»; II, 31);
- термин «аптома» и расчет аптомы* (II, 30).

⁴ В данной статье приняты сокращенные ссылки на квадравиальные труды Боэция. Одни только цифры (без заголовка) указывают на «Музыку», например, II, 31.8 означает ссылку на кн. II, гл. 31, абзац 8 в этом трактате. Если слово или словосочетание проходит в «Арифметике», тогда добавлено сокращение «Arithm.», например, Arithm. I, 1.10. Неоднократные вхождения разделены точкой с запятой.

Подлинное исследование предполагает ограничительное и последовательное применение терминов. Строгость терминопотребления не зависит от того, устанавливает ли их ученый впервые (порождая неологизмы) или, единожды приложив усилие по ограничению смыслового поля, использует уже известные слова (традиционализмы). С такой задачей может справиться только автор сильной и оригинальной концепции. Для компилятора же, в силу самой его компилятивной установки, последовательное употребление чужих терминов чрезвычайно затруднительно, практически невозможно. Чтобы точнее оценить ранние труды Боэция с точки зрения их компилятивности или, наоборот, оригинальности, важно рассмотреть вопрос о том, каким именно образом он ассимилирует греческие термины, ведь именно они составляют логический арсенал и методологический инструмент науки, которую Боэций постановил увековечить.

В самом широком плане можно выделить четыре способа (или приема) усвоения греческой специальной лексики:

- 1) транслитерация;
- 2) грецизм (название этого способа условно; я имею в виду транслитерации с некоторыми грамматическими формами — чаще греческими, реже латинскими);
- 3) морфологическая передача⁵;
- 4) латинские переводы разного вида: (а) кальки, (б) неологизмы и (в) собственно переводы (семантические аналоги).

Как мы покажем, эти четыре способа (переводческих приема), охватывающие, так сказать, весь представимый «диапазон ассимиляции» от простого переписывания латиницей греческих слов до полноценных и продуманных латинских переводов, присутствуют и в исследуемых работах Боэция. Только изредка встречаются термины, которые автор вставляет в свой текст в их оригинальном написании; впрочем, не бывает, чтобы они были оставлены *ut jacet*, совсем без какой-либо латинской передачи⁶. Кроме того, вслед за передачей Боэций дает и свое толкование иноязычным словам. Внедрение оригинального термина обычно происходит так:

⁵ 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.). Например, для подвижных и неподвижных ступеней (струн) греческого тетра хорда Ю. Н. Холопов предложил морфологические передачи оригинальных (взятых непосредственно из трактатов о музыке) слов: «кинумены» и «гестоты» (единственное число — «кинумена», «гестота»). При этом в первом случае основой русского слова послужила основа (далее подчеркнута) греческого *активного перфектного* причастия *ἑστῶς* (род. п. *ἑστῶτος*; стоящий, устойчивый, стабильный, от глагола *ἵστημι* — ставить; быть устойчивым, твердым), а во втором — *медно-пассивного* причастия *настоящего времени* *κινουμένης* (от глагола *κινέω* — двигать, сдвигать с места, перемещать, — известного всем читателям по словам «кино», «кинетический» и т. п.). К греческим основам современный ученый добавил русские окончания женского рода (думаю, потому, что по-русски и «ступень» и «струна» — слова женского рода), с помощью такой морфологической передачи запустив в русский мир вполне удобные (грамматически и сонорно) неологизмы.

⁶ Исключения составляют термины, которые попадают в Лакедемонском декрете о Тимофее Милетском. Боэций размещает этот Декрет в своем учебнике как своего рода исторический документ. Этот подход отчетливо виден в его стремлении оставить текст, если можно так выразиться, в «палеографически» точном виде и без перевода. Русский перевод Декрета и научный комментарий к нему см. в моей статье [4].

Рассмотрим теперь разновидности голоса. Всякий голос бывает либо *συνεχής*, то есть слитный, либо *διαστηματική*, то есть выдержанный в интервалах⁷.

Рассмотрим теперь типичные способы ассимиляции более подробно. Легче всего этот процесс наблюдать в терминах числовых отношений (грамматически — прилагательных). Частота их употребления весьма велика — не будем забывать, что, помимо чисто «математической» семантики, такие прилагательные у пифагорейцев используются и как эрзац специфически музыкальной терминологии. Так, для обозначения целого тона (*tonus*) пифагорейцу достаточно было сказать «сверхосмина» (*sesquioctava*; подразумевается *proportio sesquioctava* — сверхосминное отношение), для октавы (*diapason*) — «двойная» (*dupla*, подразумевается *proportio dupla* — двойное отношение); «сверхтретний интервал» (*intervallum sesquitercium*) — то же, что кварта; «полуторный» (*sesquialterum*) — квинта, и т. д.

В «Арифметике» и в «Музыке» они регистрируются в двух формах — (1) морфологической передачи и (2) латинского перевода. Для статистики словоупотребления я выбрал три ходовых отношения: *epitritus/sesquitercius*, *hemiolius/sesquialter*⁸ и *epogdous/sesquioctavus*:⁹

	Арифметика	Музыка
<i>epogdous</i>	4	1 (II, 16)
<i>sesquioctavus</i>	0	64
<i>epitritus</i>	4	1 (I, 10)
<i>sesquitercius</i>	65	101
<i>hemiolius</i>	3	0 ⁹
<i>sesquialter</i>	85	100

Из таблицы видно, что морфологические передачи *epogdous*, *epitritus*, *hemiolius* греческих прилагательных (соответственно) *ἐπόγδοος*, *ἐπίτριτος* и *ἡμιόλιος*, которые еще встречаются в «Арифметике», почти полностью исчезают в «Музыке», уступая место исконным латинским словам с приставкой *sesqui-*. Например, для сверхосминного отношения прилагательное *sesquioctavus* в «Арифметике» не используется вовсе, а в «Музыке» — 64 раза. И наоборот, архаическая форма *epogdous* в «Музыке» используется только единожды, в то время как в «Арифметике» проходит 4 раза. На мой взгляд, это может означать только одно: ходовая терминология для отношений чисел, скопированная у Никомаха¹⁰,

⁷ Nunc vocum differentias colligamus. Omnis vox aut *συνεχής* est, quae continua, aut *διαστηματική*, quae dicitur cum intervallo suspensa (I, 12).

⁸ В орфографии Боэция это прилагательное выглядит именно так — *sesquialter*, в то время как в классический период (в комментарии Цицерона на «Тимей» Платона и в «Архитектуре» Витрувия) оно встречается только в форме *sesquialter*.

⁹ В «Музыке» этот термин встречается только для описания полуторной («гемиольной») хроматики Аристоксена, вне связи с терминологией числовых отношений.

¹⁰ «Арифметика» Боэция представляет собой перевод (с толкованием и интерполяциями)

в «Музыке» лучше ассимилирована, прочнее включена в родной «латинский» обиход. Это простое наблюдение позволяет предполагать определенный промежуток времени (возможно, год или два — точнее сказать нельзя) между датой создания «Арифметики» и датой создания «Музыки», — трудов, которые консенсус исследователей Боэция обычно полагает написанными в одно и то же время.

В транслитерации даны названия главных консонансов — октавы (*diapason*; от греч. διὰ πασσῶν), квинты (*diapente*; διὰ πέντε) и кварты (*diatessarion*; διὰ τεσσαράων)¹¹. Освященные греческой традицией, эти латинские существительные Боэций не склоняет и не изменяет по числам. Транслитерированы и названия всех струн (ступеней) Полной системы, например, *trite diezeugmenon enarmonios* — энгармоническая трита отделенных (IV, 13); *hypaton enarmonios* — энгармоническая [лихана] низших, *hypaton chromaticae* — хроматическая [лихана] низших (IV, 3). По всему тексту «Музыки» Боэций упорно держится именно такого, архаичного, способа передачи, несмотря на то что некий Альбин, как подтверждает сам Боэций, перевел названия «струн» на латынь:

Альбин же имена струн перевел на латынь таким образом, что *hypatae* у него называются «главными», *mesae* «средними», *synemmenae* «соединенными», *diezeugmenae* «отделенными», *hyperboleae* «высшими». Но не будем задерживаться на чужом труде (I, 26)¹².

Названия струн ассимилированы крайне незначительно. Лишь для отдельных автор применяет падежные формы, причем только греческие — винительный (*triten, neten, mesen, etc.*) и родительный (*trites, netes, meses*). Названия тетрахордов (в родительном падеже множественного числа — *diezeugmenon, meson, hypaton*) передаются неизменно транслитерацией.

Среди грецизмов с частичным сохранением греческой морфологии прилагательные *emmeles* — эммелический (пригодный для мелодии звук; I, 8; V, 11; V, 12), *ekmeles* — экмелический (соответственно, не пригодный для мелодии; V, 11); существительные *mathesis* — матесис¹³ (Arithm. Praef. 4; Mus. I, 1.4), *diesis* — диеса¹⁴ (I, 21; I, 23 et passim), *apotome* — апотома¹⁵ (II, 30; III, 5 et passim). Сюда же следует отнести грецизм *melos* — мелодия (I, 1; IV, 3; V, 6; V, 11), существительное среднего рода второго склонения, в парадигме которого необычно смешались греческие

труда «Введение в арифметику» Никомаха из Герасы (II в. н. э.).

¹¹ Для удобства русского языка приходится передавать их привычными количественными латинскими числительными, хотя такая специфическая номенклатура родилась значительно позже Боэция, в эпоху расцвета многоголосной музыки (регулярное употребление латинских имен интервалов — только с XIII века), когда теоретики стали отсчитывать интервалы от некой исходной точки, чаще всего от тенора (например, *quarta vox* = четвертая ступень).

¹² Помимо этого места, загадочный Альбин (Albinus) упоминается в трактате Боэция еще раз — в I, 12. Ничего другого об ученом музыканте Альбине не известно. С точки зрения метода в целом примечательно, что на труде латинянина Боэций «задерживаться» не желает, в то время как исследованию теории греков — Птолея, Аристоксена, Никомаха и других — посвящены многие страницы его «Музыки».

¹³ Греческое название цикла четырех математических наук, то же, что Боэций назвал «квадривием» (*quadruvium, quadrivium*).

¹⁴ Малый пифагорейский полутон (первое значение термина) и четвертитон в энгармоническом роде мелоса (второе значение).

¹⁵ Большой пифагорейский полутон, которому соответствует отношение 2187/2048.

и латинские падежные формы (у Боэция встречаются только dat. sg. *melo* [I, 8] и gen. pl. *melorum* [I, 21]).

Наиболее представительную группу терминов образуют морфологические передачи. Таковы все существительные среднего рода, образованные сочетанием двух греческих слов — числительного и «струны» (греч. χορδή): *monochordum* — монохорд (I, 27; III, 16; IV, 5 et passim), *tetrachordum* — тетрахорд (I, 15; I, 20 et passim), *pentachordum* — пентахорд (IV, 8; IV, 13), *eptachordum* — гептахорд (I, 20), *octachordum* — октахорд (I, 20; V, 14), *enneachordum* — эннеахорд¹⁶ (I, 20); обозначения некоторых интервалов: *triemitonium* — триполутон¹⁷ (I, 23), *ditonus* — дитон¹⁸ (I, 21; I, 23; IV, 6), *limma* — лимма¹⁹ (II, 28), *schisma* — схизма (III, 8); *diaschisma* — диасхизма (ibid.), этнонимов ладов: *dorius*, *lydius*, *phrygius*, *mixolydius* — дорийский, лидийский, фригийский, миксолидийский, а также их «гипо»-разновидности (*hypodorius* etc.; I, 1.7; IV, 15–16); другие музыкальные термины, в том числе *musicus* — ученый музыкант, «музикус»²⁰ (I, 34 et passim), *armonica* — гармоника (наука о гармонии; I, 15; V, 2 et passim), *armonicus* — гармоник (ученый, который занимается гармоникой в указанном смысле; V, 3), *auloedus* — авлет (I, 34), *citharoedus* — кифаред (ibid.), *magada* — порожек²¹ (от греч. μαγάς) и т. д.

Для обозначения лада (= ладового звукоряда²²) в дефинитивной части Боэций приводит три слова, которые ясно представляет как синонимы — *tonus*, *tropus*, *modus* (IV, 15). Первые два — морфологические передачи греческих τόνος и τρόπος — он, однако, в дальнейшем не использует, предпочитая им латинский перевод (слова τρόπος) — *modus*. Можно только гадать о причине, по которой Боэций, добросовестно стремясь усвоить научный аппарат греков, принял, тем не менее, решение в пользу родного слова. Форма *tropus*, как кажется, по соображениям «латинского» удобства тоже вполне годилась. Что же касается *tonus*, возможно, автор «Музыки» отказался от него потому, что *tonus* занят другим значением — целого тона²³. Так или иначе, выбор, сделанный Боэцием, — тот самый случай, когда внешне неприметное решение компилятора определяет многолетнюю научную традицию — оно легло в основу практически всех позднейших европейских учений о ладе, вплоть до «модальных» концепций наших дней.

Рассмотрим теперь другие примеры техники латинского перевода, в которой Боэций демонстрирует разнообразие и изобретательность. Для расхожего греческого διάστημα используются два латинских слова: калька *distantia* и близкий семантический аналог *intervallum* (passim). Для обозначения монохордной линейки применяется слово *regula* (IV, 5.1; IV, 18.1 et passim), представляющее собой кальку

¹⁶ Струнный щипковый инструмент из одиннадцати струн (ср. «додекахорд», двенадцати-струнный инструмент, известный всем по названию трактата Глареана).

¹⁷ Этот интервал более известен читателю под позднейшим именем малой терции.

¹⁸ Пифагорейский дитон — интервал, состоящий из двух целых тонов ($9/8 \times 9/8$), соответствует отношению 81/64.

¹⁹ Малый пифагорейский полутон, соответствует отношению 256/243.

²⁰ О важнейшем у Боэция термине *musicus* подробно см. в моей статье [2].

²¹ Элемент конструкции струнного инструмента — неподвижная подставка, ограничивающая натянутую струну.

²² Другие категории и функции лада (помимо звукоряда) в учении Боэция не обсуждаются.

²³ Делению целого тона (который, как известно, находится в отношении 9/8) пополам посвящены многие страницы «Музыки»; вообще, деление сверхчастичного отношения — одна из любимых тем пифагорейской ветви античной музыкальной науки.

греческого κανών. При переводе Боэцием словосочетания μονόχορδος κανών (однострунный канон²⁴) произошла любопытная перестановка: греческое прилагательное μονόχορδος стало существительным среднего рода (*monochordum*), а греческое существительное κανών — согласованным с ним прилагательным (*regulare*). Последствия этой перестановки были знаменательны для всей средневековой (отчасти и более поздней) теории музыки, в которой учение о монохорде стало едва ли не обязательной частью научной проблематики.

В изложении Птолемея (V, 11–12) Боэций обнаруживает понимание различия между звуками одинаковыми по высоте и разновысотными, но тождественными в своей модальной функции (как в интервале октавы²⁵) и хорошо передает эту тонкость по-латыни: первые он обозначает как *unisonae* (однозвучные), а вторые как *equisonae* (равнозвучные).

Переводами греческих гестот и кинуменов — *voces stantes* и *voces mobiles* — обозначены постоянные (неподвижные, неперестраиваемые) и подвижные (перестраиваемые) ступени тетрахорда (IV, 13)²⁶. Пару неологизмов образуют другие переводы — прилагательные [*genus*] *spissum* / *non spissum* (V, 16), описывающие сжатие интервалов (в тетрахордах хроматических и энгармонического родов) или его отсутствие (в диатонике)²⁷. Классическое слово *constitutio* (калька греческого σύνθεσις) Боэций замечательно придумал распространить и на звукоряд Полной системы (IV, 15). *Consonantia* и *dissonantia* (традиционные латинские кальки греческих συμφωνία и διαφωνία), встречающиеся по всему тексту «Музыки», понятны читателю без перевода.

По тому, в какой степени ассимилировано то или иное заимствование, с осторожностью можно судить (а) об употребительности слова во времена Боэция и (б) о его новаторстве в рамках исследуемых текстов. Например, латинские слова «аптома» и «диеса», по-видимому, только входили в употребление²⁸, не были расхожими (в отличие, например, от тетрахорда). Возможно, потому они и склоняются по-латыни с использованием греческих падежных окончаний²⁹. А слово «комма», наоборот, к началу VI в. (когда была написана «Музыка») было уже полностью ассимилированным³⁰, потому и используется Боэцием как рядовое существительное 3-го склонения (как *poeta* или *schema*).

Непоследовательности терминопотребления в «Музыке» проявляют себя, в первую очередь, в том, что в отношении одного и того же понятия Боэций использует и грецизмы, и латинские слова. В подобных амбивалентных

²⁴ Напомню, что «канон» греки называли инструмент для измерения и слухового тестирования музыкальных интервалов. Боэций подробно описывает только однострунный канон, *monochordum regulare*, при том что существовали и многострунные каноны.

²⁵ Такие звуки Птолемей называет «гомофонами» (ὁμόφωνοι).

²⁶ Точно такие же латинские термины впервые регистрируются еще за пятьсот с лишним лет до Боэция, в труде «Об архитектуре» Витрувия (Archit. V, 4).

²⁷ В отечественных текстах это «сжатие» также описывается словом «пикнон» (или «пикн») и соответственно, роды именуются «пикнонными» и «апикнонными».

²⁸ Самое раннее вхождение греческого музыкального термина ἀποτομή отмечается в V в. (в комментарии Прокла на «Тимей» Платона). Более ранних, чем у Боэция, вхождений латинского термина *apothome* (*apothome*) не обнаруживается. Никаких доказательств знакомства Боэция с указанным текстом Прокла, разумеется, нет.

²⁹ Например, в род. п. ед. ч. *diesis* проходит в форме *dieseos*, а в вин. п. — *diesin*.

³⁰ Как немзыкальный термин, оно было в обиходе уже в классической риторике, где обозначало (например, в трудах Квинтилиана) наименьший отрезок речи.

случаях общая картина такова: грецизмы отмечаются изредка, а латинские термины — более систематично; при этом разные употребления, как правило, разнесены в разные главы или даже разные книги трактата. Причина этого, как мне кажется, в том, что компилятор использовал не один, а несколько оригинальных текстов — латинских и греческих — которые по каким-то причинам не дерзнул упорядочить, привести к единому знаменателю. Так, наряду с более часто используемым термином *consonantia* (298 вхождений), встречается *symphonia* (23 вхождения) — оба слова означают (общелексически) «благозвучие», или (терминологически) «консонанс». Слово «авлет» в Первой книге используется в гл. 34 в форме *auloedus* (передача греческого αὐλητής), и в той же книге, но в гл. 18, «авлетка» представлена родным латинским словом — *tibicina* (от *tibia* — аналога греческого αὐλός)³¹. Наиболее типичны подобные авторские колебания в прилагательных, используемых для числовых отношений (см. таблицу выше), что вполне естественно для «математического» трактата.

Иной природы, так сказать, «вынужденная» терминологическая непоследовательность — я имею в виду случаи, когда в самом латинском языке недостаточно лексических средств для проведения четкого терминологического разграничения, присущего оригиналу. Так, излагая Птолемея, Боэций не смог подыскать эквивалентную пару родных слов для передачи различия между греческими ψόφος (вообще всякий звук, в том числе грохот грома, волчий вой и т. п.) и φθόγγος (звук определенной высоты, предмет науки гармоник)³². Различие между ψόφος и φθόγγος, которое неукоснительно соблюдает Птолемей, выдержать в латыни невозможно: поэтому Боэций колеблется между *sonus* (звук, звучание) и *vox* (голос, звук, ступень звукоряда и т. д.).

Наконец, отмечаются случаи, когда по всему тексту слово употребляется последовательно, но изредка термину употреблению «сбивается». Так, по всей «Музыке» Боэций проводит различие терминов «отношение» и «пропорция»; для первого используется слово *proportio*, для второго — *proportionalitas*. Однако в тексте III, 1 все древнейшие (так называемые «контрольные») рукописи согласны в написании *proportio* — там, где по смыслу необходимо *proportionalitas*:

Между двумя числами сверхчастичного отношения, будь то наименьшие целые числа, разность которых составляет единицу, либо последующие [числа натурального ряда], никакое среднее число нельзя разместить таким образом, чтобы меньшее число так же относилось к среднему, как среднее относилось бы к большему, а именно как в геометрической пропорции³³.

³¹ То, что для Боэция *tibia* и *aulos* — синонимы, непосредственно следует из его текста: «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 инструментов. Например, “кифарад” от кифары, “авлет” от авлоса (*citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia*), и другие [профессии] получают названия от соответствующих инструментов» (I, 34).

³² Точно такую же трудность испытывает и современный русский переводчик Птолемея и Боэция (в тех случаях, когда вслед за Боэцием необходимо провести описываемое лексическое различие). Англоязычным переводчикам в этом смысле легче: для φθόγγος и *vox* они используют слово *pitch*.

³³ *Inter duos enim numeros superparticularem proportionem continentes, sive illi sint principales, quorum est unitas differentia, sive posteriores, nullus ita poterit medius numerus collocari, ut, quam minimus proportionem tenet ad medium, eam medius teneat ad extremum, scilicet ut in geometrica proportione.*

Здесь, как мы видим, приходится переводить по смыслу, а не по тексту (словосочетание «геометрическое отношение» не имеет смысла). Учитывая то обстоятельство, что (а) во всех прочих случаях в «Музыке» слова *proportio* и *proportionalitas* употребляются совершенно единообразно в указанных значениях³⁴ и (б) термин *geometrica proportionalitas* (геометрическая пропорция) четко определен несколько ранее (в II, 12) самим Боэцием, справедливо, думаю, признать данную непоследовательность случайностью³⁵.

Еще один странный пример терминопотребления находится в V, 16. В этой главе кратко излагается учение о родах мелоса Аристоксена, причем в редакции Птолемея (как и вообще весь материал Пятой книги «Музыки»):

Итак, шесть видовых различий [не]смешанных родов по порядку таковы: одно — энгармонического [рода], три — хроматического, а именно, хроматического мягкого, хроматического полуторного и хроматического тонового, два оставшихся — диатонического мягкого и [диатонического] напряженного³⁶.

Как известно, у Аристоксена три рода мелоса с «оттенками» (такой оттенок рода Ю. Н. Холопов предложил называть словом «хроя»). Птолемей же, которому Боэций следует здесь почти дословно, пишет не об оттенках родов, а о шести различиях несмешанных родов: «[Аристоксен] делит тон либо на две равные части, либо на три, либо на четыре, либо на восемь. <...> С помощью этих частей тона он устанавливает различия шести несмешанных родов (ἀμικῶν γένων): одно для энгармоники, три для хроматики — мягкой, полуторной, тоновой, и еще два для диатоники — мягкой и напряженной»³⁷. О смешении тетрахордов разных родов (одна разновидность структуры располагается выше разделительного тона, другая ниже него) Птолемей говорит дальше, в отдельном месте³⁸.

Все контрольные рукописи «Музыки» передают здесь «шесть различий смешанных родов» (*differentiae permixtorum generum sex*), при том что по смыслу здесь должно стоять «несмешанных» (*non permixtorum*). Даже если допустить мысль, что Боэций «просмотрел» отрицательную приставку греческого прототипа, он не мог упустить из виду дихотомическое изложение Птолемея, толкующего отдельно о чистых родах и отдельно — об их смешениях. Пропуск

³⁴ Всего слово *proportio* в «Музыке» проходит 389 раз, *proportionalitas* — 20 раз.

³⁵ Употребление *proportio* вместо *proportionalitas* встречается (трижды) и в более ранней «Арифметике» Боэция: *Si vero fuerint cybi, duas tantum habebunt medietates, <...> secundum geometricam scilicet proportionem* (II, 46.2). Здесь ошибка в латинском переводе еще более очевидна, что явствует из сравнения с Никомахом: <...> δύο μόνοι εὐρίσκονται ἀνάλογον μέσοι ὄροι κατὰ τὴν γεωμετρικὴν ἀναλογίαν (Nic. Arithm. II, 24.6). Гийомен в своем издании «Арифметики» Боэция не рискнул поправить ошибку рукописной традиции, но по-французски перевел, тем не менее, корректно: *seulement deux moyens proportionnels <...> selon la proportion géométrique* [7, 154]. В английском переводе Мази дает здесь тоже корректно *geometric proportion* [8, 173], как бы «не замечая» оригинала. Аналогично Гийомен поступает в II, 47.4 и в II, 54.6, где рукописи передают *arithmetica proportio*, *geometrica proportio*, при том что контекст (как и оригинал Никомаха) очевидно говорит о пропорции.

³⁶ *Fiunt igitur secundum hunc ordinem differentiae [non] permixtorum generum sex, una quidem enarmonii, tres autem chromatici, id est chromatici mollis et chromatici hemiolii et chromatici toniaei, duae vero reliquae diatonici mollis atque incitati.*

³⁷ Harm. I, 12. Перевод В. Г. Цыпина.

³⁸ В I, 16 и II, 15 «Гармоники». Боэциево изложение глав, где обсуждается смешение разных родов, до нас не дошло.

отрицания *non*, тем не менее, во всех надежнейших и древнейших источниках очевиден.

Два последних случая непоследовательности проще всего, разумеется, объяснить недостатками компиляции («теоретическое бессилие», половинчатый подход к ассимиляции чужого текста и смысла, неряшливость, поспешность, юный возраст автора и т. п. аргументы), но я предложил бы рассмотреть и другое допущение. Любому, кто пролистает контрольные рукописи «Музыки», бросится в глаза поразительная стабильность формальной структуры и самого текста трактата. Текстовые различия между рукописями за редчайшими исключениями незначительны и затрагивают лишь обычные случаи альтернативной орфографии³⁹. В большей степени разнообразие отмечается в графическом оформлении рукописей; впрочем, это разнообразие затрагивает диаграммы как таковые и мало что добавляет к пониманию иллюстрируемого ими «ученого» смысла. Напршивается простое объяснение такого положения дел: экспоненты древнейшей традиции, возможно, опирались на один и тот же (не сохранившийся) прототип, который по счастливой случайности уцелел в Темные века и попал в руки трудолюбивых галльских монахов⁴⁰. Из этого гипотетического прототипа «неправильности» в некоторых словах и словосочетаниях оригинала и были размножены в сохранившихся контрольных рукописях. Если принять эту гипотезу, то в исключительных случаях (подобно только что рассмотренным), возможно, стоит внести коррективы не только в новоязычный перевод, но и в латинский текст. В противном случае пытливый читатель все равно заметит расхождение перевода с оригиналом и будет недоумевать⁴¹.

Изданка переводчик меняет способ (прием) перевода даже в пределах одной главы, что усиливает впечатление типичной для компиляции частичности усвоенности чужого материала. Например, в IV, 3 Боэций проходит по всем ступеням Полной системы, чтобы дать для них (1) соответствующие обозначения в знаках нотации и (2) латинские переводы греческих названий струн. В этом каталоге одно и то же латинское слово *diatonos*, представляющее собой транслитерацию греческого прилагательного *διάτονος* (в данном случае женского рода), четырежды переведено на латынь как *extenta* (напряженная, растянутая — подразумевается «струна»), но единожды оставлено без перевода — *diatonos* (диатоническая).

Аналогичная странность наблюдается и в I, 20, где вместо ожидаемого «тетрахорд» (*tetrachordum*) Боэций вдруг дает *quadrichordum* — слово, которое означает то же самое, но первая часть его латинская, а вторая — адаптированная греческая. Хотя случаи подобных терминологических сбоя носят исключительный характер, все же они оставляют впечатление не до конца ассимилированного

³⁹ К примеру, название ступени Полной системы лиханы (от греч. *λύχνος*) в рукописи *P* передается как *licanos*, в *I* как *lychanos*, в *M* и *O* как *lichanos*, в *K* и *lychanos* и *lichanos*. При этом только написание *lichanos* считается общепринятым, «нормативным».

⁴⁰ Почти все древнейшие рукописи «Музыки» Боэция происходят из северной Франции. Центральным местом, где трактат начали переписывать и активно глоссировать, было Корби (Corbie) — бенедиктинское аббатство, основанное самое позднее в 661 году франкской королевой Батильдой.

⁴¹ Как показывает мой читательский опыт, переводчики «Музыки» и «Арифметики» Боэция делают «подстановки» правильного смысла молча, никак не комментируя расхождение своего перевода с оригиналом!

греческого источника и в который раз напоминают нам об «исконных» недостатках компиляции.

Некоторые слова Боэций употребляет без достаточного толкования, или хотя бы контекста, не говоря уже о полном (типичном для античного музыкального трактата) отсутствии нотных примеров. Очевидно, для его читателя значение таких слов было само собой разумеющимся, чего не скажешь о читателе современном, который неожиданно для себя обнаруживает, что знакомое слово известно ему в значении, явно не подходящем для текста VI века, а истинный смысл вовсе не понятен.

Рассмотрим подробней самый яркий пример такого рода — глагол *modulari* и ряд дериватов — существительные *modulatio* и *modulamen*, причастие *modulatus*, герундий *modulandi*. Всем известно слово «модуляция» — переход из одной мажорной или минорной тональности в другую, мажорную или минорную, тональность⁴². Однако теперешние «модуляция», *modulation*, *Modulation* и т. д. имеют мало общего с тем значением *modulatio*, которое возникло в античной латинской науке и господствовало в Европе на протяжении почти полутора тысяч лет. Начиная с Цензорина («*De die natali*», 238 г. н. э.)⁴³, затем на всем протяжении Средневековья вплоть до XVI века (а в Германии и позже) термин *modulatio* относился вовсе не к мажорно-минорной гармонии (которой просто не было), а к «мелодии», но не какой угодно, а понимаемой весьма специфично — как упорядоченное по правилу развертывание во времени музыкальных интервалов.

Значимость именно такого понимания подчеркивает общеизвестный факт, что сама музыка у старинных ученых определялась через «модуляцию» как наука или искусство (т. е. техника) умелой (буквально «добротной») соразмерности⁴⁴. Говоря современным языком, *modulatio* в описываемом значении — не что иное, как ди нами чес ко е, континуальное определение лада⁴⁵. Старинная мелодия-модуляция диаметрально противоположна лирико-эмоциональному представлению о мелодии, которое засвидетельствовал А. С. Пушкин, написав: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия». Понимание мелодии как главного в музыке носителя красоты и некоего неопределенно «общечеловеческого» смысла, которое стало доминирующим лишь относительно недавно, с началом эры гомофонной музыки, удерживается

⁴² В этом значении термин «модуляция» впервые употребил английский компилятор Александр Малколм в 1721 г. [9] В употреблении Малколма «модуляция» синонимична «отклонению» (в нынешнем школьном значении термина), всякое временное изменение тональности (смена ЦЭС = тоники) названо словом «модуляция». В Германии термины отклонение (*Ausweichung*) и модуляция (*Modulation*) употреблялись терминологически неразличимо до середины XIX века. Нынешнее словоупотребление окончательно закрепилось в работах Г. Римана. В этом «римановском» значении термин перешел в учебники гармонии и закрепился в трудах европейских музыковедов.

⁴³ Свидетельство Цензорина (типичного римского компилятора), разумеется, лишь первое регистрируемое прохождение *modulatio*. Некоторые исследователи возводят античную традицию «модуляции» еще к Варрону (Реатинскому), легендарному энциклопедисту I века до н. э.

⁴⁴ Именно в таком смысле нужно понимать знаменитое определение: *Musica est scientia [vel ars] bene modulandi*, которое подробно разбирает блж. Августин. Собственную интерпретацию этого трудного определения (главным образом по Августину) дает Е. М. Двоскина [1].

⁴⁵ Обычное статическое представление о ладе в теории музыки — это представление его в виде абстрактной схемы (т. е. ладового звукоряда) или таблицы, или решетки.

(несмотря на все эстетические потрясения и кризисы XX века), в сущности, и до наших дней⁴⁶.

Особенность метода Боэция в том, что обычное, общелексическое значение слов у него смешано со специальным⁴⁷. Сказанное в полной мере относится к слову *modulatio* (и однокоренным). Наряду с нетерминологическим значением («соразмерность», «слаженность») Боэций употребляет *modulatio* и как термин. Таких терминологических значений три, в последовательности от общего к частному: музыка, мелодия и мелодический ход. Все три специальных значения, как мне представляется, у Боэция надо мыслить в пифагорейском философско-эстетическом ключе — музыка, мелодия, мелодический ход с коннотацией ч и с л о в о й упорядоченности, выстроенности, структуры.

Уточнение значения в каждом конкретном случае затруднено в связи с тем, что (в отличие от многих рассмотренных выше музыкальных терминов) именно для обсуждаемой семантической группы зачастую не видны прямые греческие прототипы, либо они подверглись существенному перетолкованию⁴⁸. В таких случаях помогает контекст, как например, в главе «О сущности числа» (*Arithm. I, 2*):

Начала же, из которых состоит число, это чет и нечет. Движимые некой божественной силой, они, будучи разными и противоположными, тем не менее вытекают из одного порождающего истока и сочетаются в одно слаженное целое (*in unum compositionem modulationemque iunguntur*).

Показательно окончание первой главы «Арифметики», где на небольшом пространстве текста *modulatio* встречается трижды и может быть истолковано как общелексически, так и терминологически, в зависимости от контекста:

А то, что числа по значимости предшествуют музыке, лучше всего обосновывается не только тем, что вещи, которые существуют сами по себе, по природе предшествуют вещам, которые к чему-то относятся, но и тем, что сама мелодия (*musica modulatio*) обозначается именами чисел — в этом отношении в ней происходит то же, что и в описанной выше геометрии. Ведь и кварта, и квинта, и октава берут свои названия от чисел, которые им предшествуют. Да и отношение самих звуков друг к другу обнаруживается не в чем ином, как в числах. Ведь тот самый звук, который [с данным] составляет консонанс октавы,

⁴⁶ На этом современная история модуляции не заканчивается. Парадоксально, но модуляция своеобразным бумерангом опять вернулась в исследования старинной модальной музыки — как европейской академической, так и восточной традиционной. В англоязычной литературе, посвященной исследованиям древнегреческой античности, словом *modulation* переводится греческое слово μεταβολή (букв. поворот, перемена, переход). Так, например, делает авторитетный американец Т. Матисен в своей фундаментальной монографии о древнегреческой музыке [10]. То же слово для μεταβολή использует другой видный англоязычный античник Э. Баркер [6]. У греков под «метаболей» (так мы в России передаем греческое μεταβολή) подразумевалась перемена в звуковысотной структуре, как правило, приводящая к перемене этоса (характера) музыки. В современном учении о гармонии Ю. Н. Холопова метабола считается важнейшей категорией лада модального типа, см., например [5, I, 398–399].

⁴⁷ Смещение общелексического и терминологического значений, разумеется, характерно не только для Боэция, но и для науки рассматриваемого периода в целом. Насколько мне известно, какого-либо фундаментального исследования на эту тему нет.

⁴⁸ Пример такого перетолкования читатель найдет в моей статье «Никомах и Боэций» [3], где я разбираю, как дважды (!) на протяжении «Арифметики» простое Никомахово *μουσική* Боэций тенденциозно передает словосочетанием *temperamenta musici modulaminis*.

исчисляется двойным отношением. Каков ход на кварту (*diatessaron modulatio*), это выводится из сверхтретнего отношения. Когда звучит консонанс квинты, он связан полуторным отношением. Что в числе сверхосмина, то [целый] тон в музыке. <...> А из того, что само движение небесных тел совершается с гармоничной соразмерностью (*armonicis modulationibus*) ясно, что также и музыка старшинством превосходит движение небесных тел [т. е. астрономию].

В данном тексте *musica modulatio* я понимаю как (слаженная, упорядоченная числом) мелодия, *diatessaron modulatio* — как (измеренный сверхтретним отношением) мелодический ход на кварту, а *harmonica modulatio*⁴⁹ — как гармоничную соразмерность, или попросту гармонию (мира, в основе которой лежит все то же число).

Исследование *modulari* в «Музыке» усложняется тем, что этот труд, как было сказано, написан в жанре суммы; по этой причине метод сравнения с оригиналом (который годится для «Арифметики») в «Музыке» работает плохо или вовсе не срабатывает. В ряде случаев конкретное значение исследуемого слова (общелексическое или терминологическое) все же может быть выведено из контекста, как, например, в главе о «мировой музыке» (I, 2):

Да и как возможно, чтобы столь быстрая махина неба подвигалась молчаливо и беззвучно? Хотя до нашего слуха этот звук и не доходит (что вследствие многих причин вызвано необходимостью), всё же не может столь стремительное движение столь великих тел не производить вообще никаких звуков, ибо орбиты небесных тел так крепко связаны в своей слаженности, что ничего в равной степени сплоченного, ничего столь же цельного вообразить себе невозможно. Одни находятся выше, другие ниже, но все вращаются столь равномерно, что благодаря различию в неравных орбитах поддерживается их рациональный порядок (*ratus cursuum ordo*). Вот почему рациональный порядок в музыке (*ratus ordo modulationis*) неотделим от этого небесного круговращения.

«Музыкальное» значение слова *modulatio* здесь выводится из мысли самого Боэция, который проводит прямую параллель между гармоничностью (слаженностью) небесного круговращения и числовой гармонией в порождаемой человеком музыке. Точно так же исходя из контекста (при отсутствии греческого прототипа), я предполагаю терминологический перевод и здесь (I, 3): «Консонанс, который правит всей слаженностью музыки (*musicae modulationem*), иначе как в звуке возникнуть не может»⁵⁰. Здесь «слаженность музыки» можно понимать и общеэстетически, и терминологически — как мелодию, устроенную по закону лада (слова *modulatio* и *modus* — одного корня).

Однако во втором квадравиальном трактате встречаются места, когда контекста, который позволил бы выделить то или иное значение слова «имманентно» (без привлечения греческого подлинника), Боэций предоставляет недостаточно. В таких сложных случаях интерпретация вынужденно приобретает более гипотетический характер, как, например, в главе о ладах (IV, 15):

⁴⁹ В тексте Боэция во множественном числе — *armonicis modulationibus*.

⁵⁰ Приведу это знаменитое (на всем протяжении Средневековья) определение целиком: *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest.*

Если повысить прослабаномен на целый тон и гипату низших подтянуть вверх на тот же тон, и все другие ступени взять тоном выше, то весь звукоряд станет выше, чем до того, как было предпринято целотоновое повышение. В итоге вся эта повышенная система и будет гипофригийским ладом. Если в гипофригийском звуки повысятся снова на тон, возникнет мелодия гиполидийского лада (*hypolydii modulatio*).

Не хотелось бы, чтобы «мелодию» в таком переводе читатель понимал в смысле «Мелодии» С. В. Рахманинова. Как мне кажется, исходя из данного контекста (где чрезвычайно скупо описан порядок выведения ладов из видов октавы) под *modulatio* Боэций скорее имеет в виду некую типичную звуковую структуру, присущую ладу. Говоря современным языком, *modulatio hypolidii* — просто звукоряд гиполидийского лада.

При том что *modulari* (со всеми дериватами) — специфически латинское слово (не транслитерация и не морфологическая передача), для терминологического его значения должен был существовать какой-то греческий прототип. О том, каков он, современные музыковеды дружно умалчивают. По крайней мере, для одного очень важного вхождения, кажется, такой прототип можно отыскать. Речь идет о звуке определенной высоты (том, что греки именовали словом φθόγγος, а Боэций передавал то как *sonus*, то как *vox*), дефиниция которого, к счастью, встречается в «Музыке» дважды, впервые в I, 8:

Sonus igitur est vocis casus emmeles,
id est aptus melo, in unam intensionem

Итак, звук — это «эммелическое»,
то есть пригодное для мелодии,
попадание голоса на одну высоту

и второй раз почти аналогично — в II, 20:

Sonus vero modulatae vocis casus
una intentione productus, sitque idem
minima particula modulationis.

Звук же — это попадание мелосо-
размерного голоса на одну высоту,
и он же — мельчайший отдел мелодии.

Определение звука, восходящее к Аристоксену, в такой же, как у Боэция, форме приводится в комментарии Порфирия на «Гармонику» Птолемея⁵¹:

<...> παρὰ δὲ τοῖς Ἀριστοξενείοις
«φθόγγος ἐστὶ φωνῆς ἐμμελοῦς
πᾶσις ἐπὶ μίαν τάσιν» ἢ «ἐμμελής
οὖν φωνῆς πᾶσις ἐπὶ μίαν τάσιν»

<...> у аристоксеников «звук есть по-
падание эммелического голоса на
одну высоту» или «эммелическое
попадание голоса на одну высоту»

Отсюда видно, что словосочетанием *vox modulata* в своем втором определении звука Боэций передал оригинальный φωνῆ ἐμμελής. Далее, поскольку в первом определении звука автор сам истолковал *emmeles* как *aptus melo*, можно предположить, что греческое μέλος и есть искомый прототип и для латинского аналога *modulatio*, и для грецизма *melos*. Рискну теперь предположить, что прототипом глагола *modulari* в специальном «музыкальном» значении был греческий глагол μελωδεῖν (широко употреблявшийся также в пассиве — μελωδεῖσθαι). Последний в свою очередь составлен из μέλος (член как элемент целого) и ἀδεῖν/ἀείδειν (петь), μελωδεῖν буквально — петь членораздельно, в узко музыкальном смысле — петь «дискретно», по интервалам. Гипотезу о *modulari* нельзя подтвердить, анализируя одного Боэция — главным образом потому, что для соответствующих

⁵¹ Благодарю В. Г. Цыпина за любезное указание на этот факт. Ему же принадлежит следующий перевод цитаты из Порфирия.

мест в «Музыке» не удастся найти греческих прообразов, либо эти прообразы, пройдя через сито добротной компиляции, больше не подлежат аналитическому сравнению. Проверить гипотезу можно лишь охватив в сию латинскую музыкально-теоретическую традицию, а возможно, и с привлечением неспециальных (особенно философских) античных трудов. Это дело будущего.

Ни один современный перевод (в том числе русский) не в состоянии во всех деталях и тонкостях оригинальных коннотаций передать мысли, сокрытые в древнем научном тексте — особенно когда речь идет о давно забытых реалиях языка и отраженного в нем мировоззрения. Изучение ассимиляции греческой музыкальной науки в двух чрезвычайно важных латинских трактатах, которому была посвящена эта статья, хочется надеяться, выявило некоторые специфические черты античной традиции в мышлении пусть одного, но чрезвычайно яркого ее представителя — Боэция.

Использованная литература

1. *Двоскина Е. М.* От *modulatio* к модуляции: в поисках общего знаменателя // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 164–166.
2. *Лебедев С. Н.* Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 52–65.
3. *Лебедев С. Н.* Николамах и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадригии Боэция // Старинная музыка. 2011. № 2. С. 2–11.
4. *Лебедев С. Н.* Спартанский декрет против Тимофея Милетского в музыкальном трактате Боэция // Музыкаведение. 2010. № 9. С. 18–21.
5. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: в 2 ч. М.: Композитор, 2003. 472, 624 с.
6. *Barker A.* Greek musical writings: II. Harmonic and acoustic theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 580 p.
7. *Voëse.* Institution arithmétique, texte établi et traduit par Jean-Yves Guillaumin. Paris: Belles Lettres, 1995. XCV, 252 p.
8. *Boethius.* Boethian number theory: A translation of *De institutione arithmetica*, transl. by Michael Masi. Amsterdam: Rodopi, 1983. 197 p.
9. *Malcolm A.* A Treatise of Musick: Speculative, Practical, and Historical. Edinburg: s. n., 1721; facs. N. Y.: Da Capo Press, 1970.
10. *Mathiesen T.* Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln, L.: University of Nebraska Press, 1999. 808 p.
11. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition / Ed. S. Sadie. 29 Vols. L.: Macmillan, 2001.