

**ВЯЧЕСЛАВ ГЕННАДЬЕВИЧ ЦЫПИН***tsypine@yandex.ru*

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, д. 13/6

**VYACHESLAV G. TSYPIN***tsypine@yandex.ru*

Doctor of Fine Arts, Leading Research Fellow at the Research Centre for Methodology of Historical Musicology at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Античный квантитативный лад**

На мраморной облицовке одного из зданий храмового комплекса в Дельфах частично сохранился гимн к Аполлону, созданный Лимением из Афин во II в. до н. э. Это сочинение вызывает немалый интерес как у филологов, так и у музыкантов. Для последних, возможно, наиболее любопытны его ладовые особенности, поскольку чередование нескольких так называемых «древнегреческих ладов» образует его изящную, строгую композицию. В самой же ладовой системе, как выясняется, есть много общего со строением античной поэтической речи, организованной квантитативной (основанной на количественных отношениях) метрикой.

*Ключевые слова:* гармония, лад, Лимений, гимн к Аполлону

<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.39.4.001>

**ABSTRACT****Quantitative Mode of the Antiquity**

On the south outer wall of the Athenian Treasury at Delphi is found an inscription with musical notation. It is now commonly described as a Paean to Apollo written by a certain Limenios from Athens (2<sup>nd</sup> c. B. C.). The poem long attracts attention of philologists and musicologists. Of the special interest of musicians is its exquisite albeit strict composition based on alteration of the so called early Greek modes. The modal structure itself reveals striking parallels with early Greek poetry based on quantitative metre.

*Keywords:* harmony, mode, Limenios, Paean to Apollo

**Вячеслав Цыпин**

## АНТИЧНЫЙ КВАНТИТАТИВНЫЙ ЛАД

*Памяти Ю. Н. Холопова*

В вопросе о ладе решительным образом расходятся современное западное музыкознание и российское. Речь дальше пойдет о памятниках античной музыкальной культуры; поэтому и о ладе будет говориться исключительно по отношению к ним. Не то чтобы наши коллеги совсем не замечали данный феномен; однако он их интересует, так сказать, в практическом ключе. В самом деле, чтобы правильно интерпретировать знаки древнегреческой музыкальной нотации, надо вначале установить, к какому ладовому звукоряду они относятся: дорийскому, фригийскому, лидийскому и т. п. Сами звукоряды известны по «Введению в музыку» Алипия — относительно небольшому трактату, в котором они перечислены в трех мелодических родах: диатоническом, хроматическом и, частично, энгармоническом (трактат сохранился не весь).

Для каждого ладового звукоряда Алипий приводит в виде таблицы полный набор его ступеней<sup>1</sup> вместе с соответствующими каждой ступени знаками вокальной и инструментальной нотации<sup>2</sup>. Вот, к примеру, таблицы

<sup>1</sup> Или «звуковых функций», «звуков по функции» (φθόγγοι κατὰ τὴν δύναμιν), как говорили в древности.

<sup>2</sup> Подробнее см.: [3, 214].

трех ладов — лидийского, гиполидийского и гиперлидийского, которые по традиции представлялись первыми:

Нета высших	йота и лямбда боковая, с ударением	Ι´	<´
Паранета высших	мю и пи продленная, с ударением	Μ´	Π´
Трита высших	направленная вниз ипсилон и направленная вверх левая полуальфа	λ	λ´
Нета отделенных	фи боковая и грубая эта продленная	ϕ	ϕ´
Паранета отделенных	квадратная омега опрокинутая и дзета	Ω	Z
Трита отделенных	квадратная эpsilon и пи поворотная	Ε	Π
Парамеса	дзета и пи боковая	Z	Ϸ
Нета соединенных	квадратная омега опрокинутая и дзета	Ω	Z
Паранета соединенных	гамма и ню	Γ	Ν
Трита соединенных	тета и лямбда поворотная	Θ	V
Меса	йота и лямбда боковая	Ι	<
Лихана средних	мю и пи продленная	Μ	Π
Парипата средних	ро и сигма поворотная	Ρ	Ο
Гипата средних	сигма и сигма	Σ	Σ
Лихана низших	фи и дигамма	Φ	F
Парипата низших	неполная бета и гамма поворотная	Β	Λ
Гипата низших	гамма оборотная и гамма простая	Γ	Γ
Прослабаномен	неполная дзета и тау боковая	Z	Ϸ

Таблица 1. Ноты лидийского лада в диатонике

Нета высших	фи боковая и грубая эта продленная	ϕ	ϕ´
Паранета высших	квадратная омега опрокинутая и дзета	Ω	Z
Трита высших	квадратная эpsilon и пи поворотная	Ε	Π
Нета отделенных	дзета и пи боковая	Z	Ϸ
Паранета отделенных	йота и лямбда боковая	Ι	<
Трита отделенных	кси и каппа поворотная	Ξ	ϰ
Парамеса	омикрон и каппа	Ο	Κ
Нета соединенных	йота и лямбда боковая	Ι	<
Паранета соединенных	мю и пи продленная	Μ	Π
Трита соединенных	ро и сигма поворотная	Ρ	Ο
Меса	сигма и сигма	Σ	Σ
Лихана средних	фи и дигамма	Φ	F

Парипата средних	неполная бета и гамма поворотная	R	L
Гипата средних	гамма оборотная и гамма простая	Г	Г
Лихана низших	неполная дзета и тау боковая	Z	Г
Парипата низших	лямбда поворотная и неполная эта боковая	V	Г
Гипата низших	мю поворотная и неполная эта	W	Н
Просламбаномен	омикрон с чертой снизу и эта	Q	Н

Таблица 2. Ноты гиполидийского лада в диатонике

Нетя высших	квадратная омега опрокинутая и дзета, с ударением	U'	Z'
Паранета высших	гамма и ню, с ударением	Г	N'
Трита высших	тета и лямбда поворотная, с ударением	Θ'	V'
Нетя отделенных	йота и лямбда боковая, с ударением	I'	<'
Паранета отделенных	мю и пи продленная, с ударением	M'	Π'
Трита отделенных	направленная вниз ипсилон и направленная вверх левая полуальфа	λ	λ
Парамеса	фи боковая и грубая эта продленная	ϕ	ϕ
Нетя соединенных	мю и пи продленная, с ударением	M'	Π'
Паранета соединенных	тау поворотная и направленная вверх правая полуальфа	⊥	λ
Трита соединенных	направленная вниз пси и направленная вниз правая полуальфа	ψ	λ
Меса	квадратная омега опрокинутая и дзета	U	Z
Лихана средних	гамма и ню	Г	N
Парипата средних	тета и лямбда поворотная	Θ	V
Гипата средних	йота и лямбда боковая	I	<
Лихана низших	мю и пи продленная	M	Π
Парипата низших	ро и сигма поворотная	P	σ
Гипата низших	сигма и сигма	С	С
Просламбаномен	фи и дигамма	Ф	F

Таблица 3. Ноты гиперлидийского лада в диатонике

В левой колонке перечислены ступени от просламбаномена до неты высших. Всего их восемнадцать и все они одинаковы во всех ладах, т. е. в каждом ладовом звукоряде есть просламбаномен, гипата низших, парипата низших и т. д., вплоть до неты высших. Порядок ступеней неизменен<sup>3</sup>, как

<sup>3</sup> Все это делает их похожими на сольмизационные слоги, кроме того, что они — не слоги, а длинные слова. Чтобы избавиться от длинных слов, «просламбаномен»

и интервальные отношения между ними: от любого прослаббаномена до следующей за ним гипаты низших — тон, от гипаты низших до парипаты низших — полутон, от парипаты низших до диатонической лиханы низших — тон и т. д.<sup>4</sup>

В трех остальных колонках Алипий приводит знаки нотации инструментальной (колонка 4) и вокальной (колонка 3) с их кратким описанием (колонка 2). Знаки эти (далее — ноты) представляют собой обычные или некоторым образом измененные (повернутые, усеченные, продленные) буквы древнегреческого алфавита: в алфавите всего двадцать четыре буквы, а нот требовалось больше. Дело в том, что номенклатура нот, в отличие от названий ступеней, различается в разных ладах; например, на первую по порядку ступень (прослаббаномен) гиполидийского лада указывают буквы Q и H, лидийского — Z и I, гиперлидийского — Ф и F. Нетрудно далее проследить, что все соответствующие ступени трех приведенных звукорядов обозначаются разными нотами. Это происходит потому, что их прослаббаномены, гипаты низших, парипаты низших и т. д. находятся на разной высоте: именно разные высоты звуков, как, собственно, мы и привыкли, обозначаются разными нотами<sup>5</sup>. С другой стороны, разные ступени разных ладов — например, прослаббаномен гиперлидийского, лихана низших лидийского и лихана средних гиполидийского — могут обозначаться одними и теми же нотами (в данном случае — Ф и F), так как они находятся на одинаковой высоте.

Надо иметь в виду, что представления об абсолютной высоте тона в Античности не существовало. Клавдий Птолемей, обладавший, судя по всему, незаурядным слухом — он различает крайне незначительную разницу в микроинтервалах, — предлагает для размещения систем в звуковом пространстве выбрать средний регистр человеческого голоса [6, 233], хотя голоса у людей (мужчин и женщин, детей и взрослых) неодинаковы. В современной научной литературе<sup>6</sup> принято помещать прослаббаномен гиполидийского лада на высоту *ля* большой октавы. Избрав *ля* большой октавы

---

и «меса» в певческой практике заменяли на «те», «гипата», «парамеса», «нета» — на «та», «парипата», «трита» — на «ти», «лихана» и «паранета» — на «то». Так получалась настоящая сольмизационная система, только выстроенная не по гептахордам, а по тетрахордам. См.: [3, 298], [12, 79–80].

<sup>4</sup> Впрочем, от парипаты низших до хроматической лиханы низших уже не тон, а полутон, т. е. в разных родах интервалы различаются. Однако в каждом отдельно взятом роде они совершенно одинаковы. Энармонический род, нотация которого практически совпадает с хроматической (подробнее: [3, 226]), в данной статье не рассматривается.

<sup>5</sup> На самом деле в древнегреческой музыкальной нотации есть случаи, когда одна и та же высота обозначается разными нотами и, наоборот, одна и та же нота подразумевает не одну высоту. Однако это, скорее, исключения, которые нет необходимости сейчас обсуждать. Они рассмотрены в комментарии к публикации трактата Алипия «Введение в музыку» [3, 203–261].

<sup>6</sup> Начиная, по-видимому, с Беллермана [15].

в качестве точки отсчета, нетрудно уже позиционировать все остальные ступени этого и других ладов, поскольку известны интервальные величины и между ступенями отдельно взятого звукоряда, и между соответствующими ступенями разных ладовых звукорядов<sup>7</sup>:

	гиполидийский		лидийский		гиперлидийский										
<i>g''</i>	.	.	.	.	Ц'	З'	н.в.								
<i>ges''</i>	.	.	.	.	Г	Н'	пн.в.								
<i>f''</i>	.	.	.	.	.	.	.								
<i>e''</i>	.	.	.	.	.	.	.								
<i>es''</i>	.	.	.	.	Θ'	В'	т.в.								
<i>d''</i>	.	.	.	Ι'	<'	Ι'	<'	н.							
<i>des''</i>	.	.	.	.	.	.	.								
<i>c''</i>	.	.	.	М'	Π'	пн.в.	.	.	М'	Π'	пн.	н.с.	М'	Π'	
<i>h'</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
<i>b'</i>	.	.	.	λ	λ	т.в.	.	.	λ	λ	т.	пн.с.	λ	λ	
<i>a'</i>	ϑ	И	н.в.	.	ϑ	И	н.	.	ϑ	И	пм.	.	.	ϑ	И
<i>as'</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	т.с.	.	.	ϑ	И
<i>g'</i>	Ц	З	пн.в.	.	Ц	З	пн.	н.с.	Ц	З	.	Ц	З	м.	.
<i>ges'</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>f'</i>	Е	Ц	т.в.	.	Е	Ц	т.	пн.с.	Г	Н	.	Г	Н	л.	.
<i>e'</i>	З	Ц	н.	.	З	Ц	пм.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>es'</i>	.	.	.	.	.	.	т.с.	.	Θ	В	.	Θ	В	пи.	.
<i>d'</i>	Ι	<	пн.	н.с.	Ι	<	.	Ι	<	м.	.	.	Ι	<	г.
<i>des'</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>c'</i>	Ξ	Υ	т.	пн.с.	М	Π	.	М	Π	л.	.	.	М	Π	л.н.
<i>h</i>	Ο	Κ	пм.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>b</i>	.	.	т.с.	.	Ρ	Ο	.	Ρ	Ο	пи.	.	.	Ρ	Ο	пи.н.
<i>a</i>	С	С	м.	.	.	С	С	г.	.	.	.	С	С	г.н.	
<i>as</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>g</i>	Φ	Φ	л.	.	.	Φ	Φ	л.н.	.	.	.	Φ	Φ	п.	
<i>ges</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>f</i>	Р	Л	пи.	.	.	Р	Л	пи.н.	.	.	.	.	.	.	.
<i>e</i>	Γ	Γ	г.	.	.	Γ	Γ	г.н.	.	.	.	.	.	.	.
<i>es</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>d</i>	Ζ	Ϟ	л.н.	.	.	Ζ	Ϟ	п.	.	.	.	.	.	.	.
<i>des</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>c</i>	Β	Ϛ	пи.н.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>H</i>	Ω	ϛ	г.н.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>B</i>	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
<i>A</i>	Ϙ	Η	п.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

Таблица 4. Сводная таблица звукорядов лидийской группы

Все эти сведения (за исключением того, что просламбаному гиполидийского лада соответствует *ля* большой октавы) заимствованы у Алипия

<sup>7</sup> Сокращения в таблице: п. — просламбаномен; г. н., пи. н., л. н. — гипата, парипата, лихана низших; г., пи., л. — гипата, парипата, лихана средних; м. — меса; пм. — парамеса; т. с., пн.с., н. с. — трита, паранета, нета соединенных; т., пн., н. — трита, паранета, нета отделенных; т. в., пн. в., н. в. — трита, паранета, нета высших.

[3, 163–202]. В основном их достаточно, чтобы расшифровать (перевести в современную нотацию) сохранившиеся памятники античной музыкальной культуры. Вот, например, как выглядят в оригинале первые несколько строк гимна Аполлону (пеана), созданного музыкантом Лимением из Афин (II в. до н. э.):



Рис. 1<sup>8</sup>

[Ϟ            Ϛ            <    ϙ [    ] Ϛ [            ]  
 ιτεπιτηλεσκοπονταανδεπαρ[...]αν[.....]  
  
 < Ϛ < Ϟ    <    υ    < Ϛ    ϟ [    ] < [            ]  
 δικоруφονκλειειτυνυμνωνκα[...]χ[.....]  
  
 [    ] Ϟ Ϟ                            ν            <    ν [            ] υ Ϟ [    ]  
 περιδεσαينيφοβολουσπετρασναιεθ[...]κωνιδ[.]  
  
 Ϟ υ Ϟ            Ϛ            <    Ϛ Ϟ Ϛ [    ]                    υ  
 μελπετεδεπυθιονχ[.]υσεοχαιτανε[.]τονευλυραν  
  
 Ϟ υ Ϟ Ϛ    <    Ϛ [    ] < Ϛ Ϟ  
 φοιβοννετικτελατωμακαιραπα[.....]κλυται  
  
  
 Ϟ ν < ν    υ [                            ] ?  
 χερσιγλαυκα[.]σελαιασθιγουουσ[.....]ς  
  
 Ϛ            [    ]  
 εριθα[.]

Рис. 2

<sup>8</sup> 128 г. до н. э., мрамор, археологический музей Дельф.

Ценой немалых усилий нескольких поколений ученых<sup>9</sup> удалось частично, не без потерь, восстановить вырубленный на мраморе поэтический текст, а также находящиеся над его строками нотные знаки (см. рис. 2)<sup>10</sup>.

Это — итог палеографических изысканий, с которым уже могут работать музыканты. Собственно, дальнейшие действия особых затруднений, на первый взгляд, не вызывают. Чтобы записать в современной нотации древнегреческий музыкальный текст, нужно сначала собрать воедино неповторяющиеся его знаки. Их всего семь: Π, □, <, С, Ο, Z, V (точка снизу указывает на неуверенно распознанный символ; Γ — графический вариант буквы Z). Далее нужно обратиться к таблицам Алипия (самые необходимые из них приведены выше; см. табл. 1–3), чтобы определить, что это за знаки и к каким ладовым звукорядам они относятся. Выясняется, во-первых, то, что все они представляют собой знаки инструментальной нотации; во-вторых, они относятся к звукоряду лидийского лада и только к нему: в гипоподийском нет знака V, в гиперлидийском — знаков Π и □. В лидийском же ладу Π — трита отделенных (высота  $f'$ ), □ — парамеса ( $e'$ ), < — меса ( $d'$ ), С — гипата средних ( $a$ ), Ο — парипата средних ( $b$ ), Z — нета соединенных ( $g'$ ), V — трита соединенных ( $es'$ ). Теперь мы можем привести к современной записи античный нотный документ. Вот его первые две строки (петитом набраны реконструированные знаки — ноты, которые в оригинале не видны; музыкальный ритм следует ритму стиха<sup>11</sup>):

1

Ἦτ' ἐ - πὶ τη - λέσ - κο - πον τὰν - δε Παρ - να - σί - αιν φι - λό - χο - ρον  
δι - κό - ρυ - φον κλει - τύν, ὕμ - νων κατ - ἀρ - χε - τε δ' ἐ - μῶν ...

\* \* \*

Решением данной практической задачи можно было бы ограничиться, говоря о так называемых древнегреческих ладах. Вместе с тем существует и теоретический аспект проблемы, который, возможно, не сулит столь же очевидных достижений, что и практический, однако его обсуждение в высшей степени традиционно для отечественного музыкознания. Для последнего принципиально важно то, что понятие лада, как бы его ни определяли, зиждется на представлении о системности. «Лад — система звуковых связей» [7, 24]; эту мысль в той или иной форме можно встретить во всех русскоязычных

<sup>9</sup> Среди них Т. Рейнах (Théodore Reinach), К. Ян (Karl von Jan), А. Бели (Annie Bélis), Э. Пёльман (Egert Pöhlmann), М. Вест (Martin L. West).

<sup>10</sup> Согласно последнему критическому изданию [18, 74].

<sup>11</sup> Подробнее о некоторых особенностях перевода гимна Лимения в современную нотную запись будет говориться ниже.



учебниках элементарной теории музыки и гармонии. Подразумевается, что некоторые элементы (например, звуки или — абстрактнее — ступени, «звукоступени») находятся в определенном порядке, что одни из них более важные и, стало быть, главные, другие — менее важные и подчиненные. Есть еще пара понятий, которая почти всегда используется в определениях лада; это — устойчивость и неустойчивость. Устойчивостью характеризуются главные элементы системы, неустойчивостью — подчиненные. Одно не существует без другого, и в этой двойственности заключена вся живая жизнь музыки.

Вот что мы вкладываем — если совсем коротко — в понятие лада, считая его универсальным, т. е. исходя из того, что «вне лада музыки нет». А что мы видим в свете вышесказанного в древнегреческой музыке? Начнем несколько издалека — с теории музыки — и постараемся прежде всего найти системность. На первый взгляд решение лежит прямо под рукой: то, что мы называли звукорядом лидийского и любого другого лада, в античной теории так и именовалось — «система», что по-русски буквально значит «состав»<sup>12</sup>. Однако было бы желательно рассматривать эту древнюю систему, не привнося в нее по возможности современных представлений о системности, т. е. как совокупность «собранных вместе», «стоящих вместе» звуков, поскольку ее определяли как «полный набор высот, пригодных для музыки» (Боэций [2, 223]). В аристоксеновской традиции система — нечто «сложенное более чем из одного интервала» (Клеонид [3, 124]); согласно еще одному авторитетному источнику это «величина, сложенная из консонансов» (Птолемей [6, 206]). Нигде нет даже намек на выделение главных элементов и второстепенных.

На основе этих определений сложилось представление о древнегреческих ладовых звукорядах как о «транспозиционных гаммах» («Transpositionsscalen» [24], «échelles de transposition» [19]), хотя их оригинальное название было «тоны». Τόνος («тон») буквально значит «натяжение», «напряжение». Птолемей считал, что этот термин возник из-за того, что между соответствующими ступенями трех первых, древнейших ладов — дорийского, фригийского и лидийского — был интервал в один тон, хотя и не настаивал на этой своей гипотезе [6, 231]. Если исходить из вышеуказанного смысла слова τόνος, можно предположить, что первоначально мыслились разные участки звукового пространства, отличающиеся «натяжением», «напряжением», т. е. высотой — примерно так же, как современные тональности (тоже, кстати, заставляющие вспомнить о слове «тон»). Например, тон, начинающийся от *A*, — гиполидийский, начинающийся от *d*, — лидийский, начинающийся от *g*, — гиперлидийский и т. д. Однако представлять себе тоны как своего рода монодические тональности (что, по существу, делают те, кто говорит о «транспозиционных гаммах») нельзя, и главная проблема тут в том, что очень трудно сказать, чем они отличаются друг от друга, кроме того что звучат на разной высоте. Ведь чтобы точно

<sup>12</sup> Г. А. Иванов [4] и В. И. Петр [5] пользуются именно этим словом для перевода греческого термина σύστημα.

идентифицировать высоты, нужен не просто абсолютный слух или камертон; нужно, чтобы существовал некий стандарт звуковой системы, предполагающий ее однозначную привязку по высоте. Скажем, звуку *ля* первой октавы должно соответствовать число колебаний 440 герц, или 435 герц, или какое-то другое, но обязательно определенное число; то же касается всех остальных звуков. В отсутствие такой стандартизации невозможно было бы сказать, чем отличается тональность до мажор от тональности ре мажор, расположенной тоном выше. Однако в Античности такой стандартизации не было — во всяком случае о ней ничего не известно<sup>13</sup>. Поэтому невозможно было бы сказать, чем отличается фригийский тон от лидийского, если бы различие между ними заключалось только в высотном положении одинаковых звукорядов.

Другая трудность, возникающая в связи с «транспозиционными гаммами», — вопрос о видах консонансов, который так или иначе затрагивают практически все античные авторы, от Аристоксена до Боэция. Чуть ли не каждый из них учит о том, что есть три вида кварты, четыре вида квинты и семь видов октавы, которые возникают тогда, когда изменяется порядок входящих в кварту, квинту и октаву интервалов. Например, кварта состоит из двух тонов и полутона (лиммы<sup>14</sup> в пифагоровом строе). Если полутон находится снизу, получается первый вид кварты, если сверху — второй вид кварты, если посередине — третий. Остановимся еще на видах октавы.

Вот диаграмма так называемой большой полной системы — одного из двух главных звукорядов древнегреческой музыки:

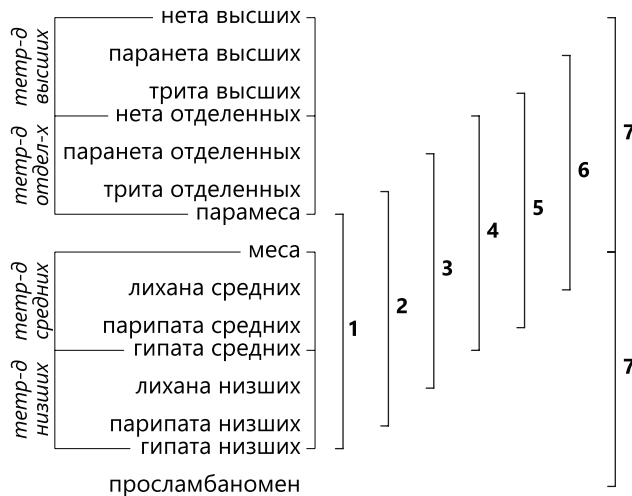


Рис. 3

<sup>13</sup> Аристоксен сообщает о том, что в этой области царил полная неразбериха: «Ис-толкование ладов (τόνοι) у гармоников [предшественников Аристоксена. — В. Ц.] более всего похоже на счет дней, когда у коринфян идет десятый [день такого-то месяца], у афинян пятый, а у некоторых других восьмой» [1, 47].

<sup>14</sup> Интервал с отношением 256:243.

Диаграмма дает понять, что виды консонансов возникают не произвольным образом, а совершенно закономерно, поскольку они образуются между разными ступенями одного и того же звукоряда. Заметим, что в первом виде октавы полутон — первый снизу и четвертый снизу; этот интервал получается между двумя нижними звуками каждого диатонического тетрахорда. Во втором виде октавы тот же самый полутон оказывается первым сверху и третьим снизу; в третьем виде октавы — вторым сверху и вторым снизу; в четвертом виде — третьим сверху и первым снизу и т. д.

Виды октавы в диатонике удобно различать, обращая внимание на внутритетрахордный полутон, поскольку он здесь один. Однако в хроматике, где в каждом тетрахорде по два полтона, это было бы уже неудобно. А в энгармонике, где несоставных полутонов нет вообще, это было бы попросту невозможно. Поэтому древние авторы, учитывавшие существование множества мелодических родов, использовали в качестве отличительного признака для видов октавы положение разделительного тона, находящегося между месой (верхним звуком тетрахорда средних) и парамесой (нижним звуком тетрахорда отделенных): он всегда — во всех родах — остается тоном и не меняется ни на какой другой интервал. В первом виде октавы он первый сверху, во втором виде — второй сверху, в третьем виде — третий сверху и т. д. вплоть до седьмого. Еще стоит отметить, что некоторые авторы прилагали к видам октавы этнические имена: первый вид — миксолидийский, второй — лидийский, третий — фригийский, четвертый — дорийский, пятый — гиполидийский, шестой — гипофригийский, седьмой — гиподорийский или локрийский (Клеонид [3, 143], Бакхий [там же, 333], Гауденций [там же, 364]).

Остается понять, для чего понадобилась вся эта интервальная комбинаторика со столь внушительным количеством подробностей. Готовых ответов тут, к сожалению, нет. А. Барбера — автор большой статьи о видах октавы — не пожелал углубляться в эту тему, предоставив разбираться в ней своим последователям [13, 241]. Принципиально высказался Ж. Шайи: «Виды октавы перечислены, наряду с видами квинты и кварты, в качестве сольфеджийного материала, без какого-либо структурного смысла для музыкальной композиции» [17, 144]. Можно, правда, задаться вопросом, зачем Аристоксену сольфеджийный материал в третьей книге «Элементов гармоник», где он исследует как раз структурные аспекты современной ему монодии — устройство звукорядов? Еще важнее то, что точка зрения Шайи никак не согласуется с утверждением Боэция: «Из видов октавного консонанса как раз и возникают так называемые лады (*modi*), которые также именуют тропами или тонами» [2, 223]. Как именно согласуются — у Боэция не сказано, однако сказано у Птолемея, от которого «последний римлянин», по-видимому, перенял эту важную мысль.

Птолемей прежде всего проводит различие между «звуками по функции» и «звуками по положению». Те и другие называются «просламбаномен», «меса», «парамеса» и т. д., однако разница между ними велика.

Обратимся к таблице 4. Там можно видеть, что на высоте *a* в гиполидийском ладу находится меса, тогда как в лидийском — гипата средних, но оба раза используется пара нот *C C*<sup>15</sup>. Действительно, одна пара нот указывает то на месу, то на гипату средних. Получается, что звук по высоте один, а ладовые функции у него могут быть разные. В таких случаях Птолемей и говорил о «звуках по функции».

Какова природа этих функций? Нам известно, например, о том, что тоника отличается от всех остальных ступеней наибольшей устойчивостью, а вводный тон, наоборот, — неустойчивостью и тяготением в тонику. Надо иметь в виду, что ни о каких таких качествах и свойствах древние авторы не упоминают. Их интересует, прежде всего, то, какой интервал образуется в том или ином месте звукоряда. Так, между месой и парамесой всегда будет тон; поэтому месу определяли как «звук, находящийся между тоном и несоставным дитоном [в энармонике]», или как «звук, от которого может быть взят вверх и тон, и пикнон [в системе соединенных]», или как «звук, от которого вверх идет и кварта [до неты соединенных], и квинта [до неты отделенных]», или как «звук, от которого берется и октава вверх [до неты высших], и октава вниз [до просламбаномена]» [3, 330–331]. Ясно отсюда, что смысл, которым наделяли античные теоретики месу, парамесу, триту и т. п., связан в первую очередь с их взаимным расположением, а точнее — с расстоянием от данного звука до другого (от одного и того же звука может получаться вниз до просламбаномена октава, если это лидийская меса, а может квинта, если это гиполидийская гипата средних). Стало быть, этот смысл — чисто количественный; функция — количественное значение, которым характеризуется каждый звук по отношению к другим звукам. Таким образом, есть основание понимать «звуки по функции» Птолемея как интервальные функции<sup>16</sup>.

«Звуки по положению» не имеют с ними ничего общего. Представим себе, что мы спели самый низкий звук, на какой только способны<sup>17</sup>; это и будет просламбаномен. Теперь возьмем самый высокий. Если «самый высокий», значит, нета высших: ничего выше нее быть не может. Посередине находится меса («средняя» струна). Парамеса выше месы, но на сколько выше, мы пока не знаем: Птолемей поясняет, что о звуках по положению мы говорим, «имея в виду просто более высокое и низкое» [6, 210]. Так что «выше» в данном случае может быть и на тон, и на полутон<sup>18</sup>. Сами по себе «положения» информации об этом не содержат.

<sup>15</sup> Напомню, что первая нота вокальная, вторая — инструментальная.

<sup>16</sup> Известно, что интервалы мыслились аристоксениками как расстояния (выражавшиеся в долях тона) между звуками, а пифагорейцами — как числовые отношения. Это различие сейчас несущественно, потому что в обоих случаях подразумевалась величина, т. е. количественная сторона интервала.

<sup>17</sup> Древние авторы в таких случаях настаивают на том, что спетый звук должен быть «эммелическим» (музыкальным), т. е. не переходить в шипение или хрип [3, 405].

<sup>18</sup> В диатонике. В хроматике и энармонике возможны и другие интервалы, вплоть до четвертитона.

Чтобы лучше понять, что такое «звуки по положению», представим себе диатонический звукоряд в объеме квинты от ноты *c*. Мы можем спеть его *c-d-e-f-g*, а можем *c-d-es-f-g*. Суть дела в том, что между *d* и *f* возможно как *e*, так и *es*, и невозможно, чтобы не было ни того, ни другого. Это значит, что между *d* и *f* есть «положение», которое должно быть так или иначе занято. Как именно — зависит от того, какой лад мы предпочтем: мажорный или минорный. Аналогичным образом после *mesy* по положению должна идти вверх *paramesa*, затем — *trita* отделенных, затем — *paraneta*. Однако интервалы между ними станут известны только тогда, когда выяснится, какой мы выбрали лад.

Что значить «выбрать лад»? Когда ранее мы определялись с мажором или минором, фактически мы использовали ту или иную интервальную структуру, т. е. или  $1 - 1 - \frac{1}{2} - 1$ , или  $1 - \frac{1}{2} - 1 - 1$ . То же самое происходит и с древнегреческими ладами, с той лишь разницей, что их несколько больше. Возьмем одну октаву в среднем регистре голоса — человеческого или инструментального<sup>19</sup>; в нее войдут положения *gypata* — *paripata* — *lixana* — *mesa* — *paramesa* — *trita* — *paraneta* — *meta*. Чтобы узнать интервалы между ними, им нужно привести в соответствие функции; делается это, согласно Птолемею, с помощью видов октавы.

		meta высших
		paraneta высших
		trita высших
		meta отделенных
		paraneta отделенных
		trita отделенных
МЕТА		paramesa
ПАРАНЕТА	1	mesa
ТРИТА	1	lixana средних
ПАРАМЕСА	1	paripata средних
МЕСА	$\frac{1}{2}$	gypata средних
ЛИХАНА	1	lixana низших
ПАРИПАТА	1	paripata низших
ГИПАТА	$\frac{1}{2}$	gypata низших
		прослабаномен

Рис. 4

Обратимся к рисунку 4. По первому виду октавы получается звукоряд от *gypata* низших до *paramesa* с интервалами  $\frac{1}{2} - 1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1$ . Если

<sup>19</sup> В Античности осознавали тот факт, что разница между ними несущественна для гармоник [3, 388]. Надо также учесть, что октава образуется на любом восьмом звуке большой полной системы, какой бы ни был взят первым. Поэтому интервал октавы Птолемеем ниоткуда не выводится, а берется как данность, существующая «от природы». При этом он понимал, что одной октавы вполне достаточно для демонстрации всех гармонических закономерностей, так как за ее пределами воспроизводятся одни и те же сущности [6, 227]. По этой причине он, в отличие от древних пифагорейцев, приравнивал ундециму к кварте [там же, 115].

он организует вышеуказанные положения в среднем регистре голоса, образуется миксолидийский лад (поскольку первый вид октавы у античных теоретиков — миксолидийский).

Точно так же образуются все остальные лады. Чтобы не перечислять их по отдельности, сведем их в таблицу. Древнегреческие названия нот заменены в ней современными; цифрами сверху обозначены виды октавы, на основе которых получаются лады: 1 — миксолидийский, 2 — лидийский, 3 — фригийский, 4 — дорийский, 5 — гиполидийский, 6 — гипофригийский, 7 — гиподорийский.

Систематика ладовых звукорядов по Птолемию

	1	2	3	4	5	6	7
<i>d</i> "							
<i>c</i> "		<i>cis'</i>					
<i>b'</i>		<i>h'</i>	<i>h'</i>				
<i>a'</i>		<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>			
<i>g'</i>		<i>gis'</i>	<i>g'</i>	<i>g'</i>	<i>gis'</i>		
<i>f'</i>		<i>fis'</i>	<i>fis'</i>	<i>f'</i>	<i>fis'</i>	<i>fis'</i>	
НЕТА	<i>e'</i>	<i>e'</i>	<i>e'</i>	<i>e'</i>	<i>e'</i>	<i>e'</i>	<i>e'</i>
ПАРАНЕТА	<i>d'</i>	<i>dis'</i>	<i>d'</i>	<i>d'</i>	<i>dis'</i>	<i>d'</i>	<i>d'</i>
ТРИТА	<i>c'</i>	<i>cis'</i>	<i>cis'</i>	<i>c'</i>	<i>cis'</i>	<i>cis'</i>	<i>c'</i>
ПАРАМЕСА	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h</i>
МЕСА	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
ЛИХАНА	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>g</i>
ПАРИПАТА	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>fis</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>fis</i>	<i>fis</i>
ГИПАТА	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
		<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>c</i>
			<i>H</i>	<i>H</i>	<i>H</i>	<i>H</i>	<i>H</i>
				<i>A</i>	<i>Ais</i>	<i>A</i>	<i>A</i>
					<i>Gis</i>	<i>Gis</i>	<i>G</i>
						<i>Fis</i>	<i>Fis</i>
							<i>E</i>

Рис. 5

Вот, собственно, что значили слова Боэция: «Из видов октавного консонанса как раз и возникают так называемые лады, которые также именуют тропами или тонами». Стало быть, «тоны» — не «транспозиционные гаммы» и не «монодические тональности»: их можно различать, не имея

1	2	3	4	5	6	7
1	1/2	1	1	1/2	1	1
1	1	1/2	1	1	1/2	1
1	1	1	1/2	1	1	1/2
1/2	1	1	1	1/2	1	1
1	1/2	1	1	1	1/2	1
1	1	1/2	1	1	1	1/2
1/2	1	1	1/2	1	1	1

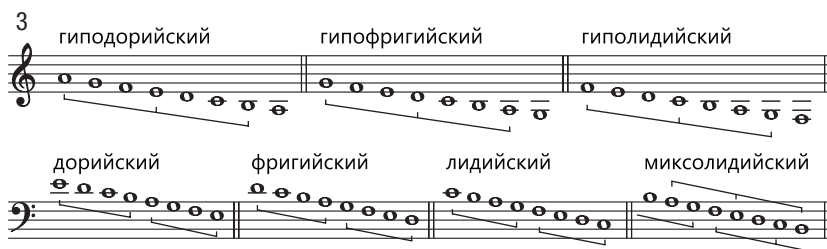
Рис. 6

представления об абсолютной высоте звука, как разные интервальные структуры:

Они дошли до нас от Античности и давно известны в теории музыки как «древнегреческие лады». Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к «Музыкальной энциклопедии». В соответствующей статье Ю. Н. Холопова [11, 305–306] вначале показаны составляющие их тетрахорды:



Затем демонстрируются полные (семиступенные) ладовые звукоряды:



Как можно видеть, каждый из основных ладов — дорийский, фригийский и лидийский — состоит из двух одинаковых тетрахордов (соответственно, дорийских, фригийских и лидийских) и тона между ними. «Гиполады» также состоят из двух одинаковых тетрахордов, но тон находится снизу. Миксолидийский состоит из двух дорийских тетрахордов, а тон расположен сверху; поэтому он назывался еще гипердорийским [3, 150]. Особенно же важно то, что Птолемей дает нам понять, как эти звукоряды возникли: дорийский строится на основе четвертого вида октавы, фригийский — третьего, лидийский — второго.

\* \* \*

Иногда обращают внимание на то, что о «звучах по положению» никто из ученых Античности, кроме Птолемея, не сообщает. В связи с этим замечают, что он «развертывает свое собственное учение и не отражает общепринятую точку зрения» [17, 144]. Однако едва ли дело в том, что Птолемей развивает какую-то особую теорию: как мы только что видели, он дает обоснование широко известным положениям, указывает на их связь (как в случае видов октавы и «тонов»), которая у других авторов не видна. В этом отношении его фундаментальный, строго научный (по меркам своего времени) труд, действительно, отличается от других работ — всевозможных «введений» и «руководств», создатели которых по-настоящему серьезных задач перед собой не ставили (подробнее об этом: [6, 370]).

Есть, впрочем, один факт, подтверждающий жизненность и — в буквальном смысле слова — практическую значимость концепции Птолемея. Исследователи древнегреческой музыкальной нотации давно обратили внимание на то, что в ее основу положен некий диатонический звукоряд (см.: [15, 38], [14, 7], [21, 144], [16, 184], [20, 426], [23, 255–256]). Он особенно хорошо заметен в распределении символов инструментальной нотации:

○	Ж	Λ	>	□	\	∖	λ
С	≍	<	∨	□	/	/	λ
<i>a</i> С	<i>h</i> К	<i>c'</i> >	<i>d'</i> <	<i>e'</i> □	<i>f'</i> N	<i>g'</i> Z	<i>a'</i> 1
Н	н	Э	┐	┐	М	Э	
Н	н	Е	└	└	≥	Е	
<i>A</i> Н	<i>H</i> н	<i>c</i> E	<i>d</i> ┐	<i>e</i> Г	<i>f</i> M	<i>g</i> F	

Рис. 7

Символы инструментальной нотации сгруппированы по три: на основные звуки *A, H, c, d, e, f, g, a* и т. д. приходится первый символ каждой группы; второй и третий производят повышение, соответственно, на полутоном и на тон. Естественно возникает вопрос: почему система нотации оказалась столь нерегулярной и к тому же избыточной? Ведь ясно, что, например, повышение на два полутона от *a* (○) совпадет с *h* без повышения (К), повышение на тон от *h* (Ж) — с повышением на полутоном от *c* (<) и то же во многих других случаях. Не проще ли было бы откладывать полутоны через равные интервалы, скажем, — через полтора тона? Тогда бы повышения не совпадали, а за каждым символом была бы закреплена одна высота. Дело, однако, в том, что эта система не искусственна; ее никто специально не придумывал. Она сложилась постепенно в практике музицирования (пения и особенно игры на инструментах), а потому несла на себе ее отпечаток. Таким отпечатком и был положенный в ее основу диатонический звукоряд.

Диатоника была во времена Античности, как известно, только одним из трех интервальных родов — кроме нее существовали также хроматика и энгармоника, и изначально система нотации учитывала данное обстоятельство: «тройки» как будто созданы для того, чтобы любую ступень звукоряда можно было дважды повысить на произвольный интервал (не только на полутоном и тон). Однако энгармоника стала редкостью уже в IV в. до н. э. [3, 17], а в III в. до н. э., к которому относятся самые ранние примеры нотированной музыки, она, по-видимому, исчезла совсем. Так что надобности в повышении ступеней звукоряда на энгармоническую диесу не было: в «типовых» видах хроматики и диатоники, описываемых большинством теоретиков, использовались лишь полутоном и тон. В результате богатейшие возможности древнегреческой нотации по части произвольного повышения звуков в какой-то момент оказались невостребованными. К тому же в первые века новой эры (если не раньше) стала сдавать позиции и хроматика [там же, 17–18]. В конце концов после «массового вымирания»



интервальных родов «выжила» лишь диатоника. Так что, хотя она первоначально — только один из интервальных родов, ее превосходство над остальными ко времени возникновения известной нам нотации, видимо, было уже немалым.

Однако диатонический звукоряд, положенный в основу системы нотации, — это не только настройка в одном из интервальных родов, но и в одном определенном ладу. Чтобы установить лад, нам нужна, как уже выяснилось, центральная октава («октава в среднем регистре голоса»). В системе нотации ее образуют звуки  $e-f-g-a-h-c'-d'-e'$  (рис. 7), составляющие два тетрахорда ( $e-a$ ,  $h-e'$ ) и соединительный тон между ними ( $a-h$ ). Зная теорию Птолея, мы должны сделать вывод о том, что имеем дело в данном случае со звуками по положению от гипаты до неты, настроенными по четвертому виду октавы (рис. 5), т. е. в дорийском ладу. Вместе с тем, если внимательный читатель сверится с Алипием (табл. 4<sup>20</sup>), он обнаружит, что  $e-f-g-a-h-c'-d'-e'$  — звуки по функции от гипаты средних до неты высших в гиполидийском ладу, а вовсе не в дорийском. Сразу укажем на проблему: ладовые звукоряды у Алипия сдвинуты на полутон вверх по сравнению с Птолемеем. Например, дорийский прослабаномен у Птолея — *A*, у Алипия — *B*; фригийский прослабаномен у Птолея — *H*, у Алипия — *C*; лидийский у Птолея — *Cis*, у Алипия — *D* и т. д. Соответственно, место дорийского лада четвертого вида октавы у Алипия занял гиполидийский лад, место фригийского лада третьего вида октавы — ионийский, место лидийского лада второго вида октавы — эолийский:

Систематика ладовых звукорядов по Алипию

	1	2	2	3	3	4	5	5	6	6	7	7	
НЕТА	$e'$ <sub>1</sub>	$e'$ <sub>1/2</sub>	$es'$	$e'$ <sub>1</sub>	$es'$	$e'$ <sub>1</sub>	$e'$ <sub>1/2</sub>	$es'$	$e'$ <sub>1</sub>	$es'$	$e'$ <sub>1</sub>	$es'$	
ПАРАНЕТА	$d'$ <sub>1</sub>	$dis'$ <sub>1</sub>	$d'$	$d'$ <sub>1/2</sub>	$des'$	$d'$ <sub>1</sub>	$dis'$ <sub>1</sub>	$d'$	$d'$ <sub>1/2</sub>	$des'$	$d'$ <sub>1</sub>	$des'$	
ТРИТА	$c'$ <sub>1</sub>	$cis'$ <sub>1</sub>	$c'$	$cis'$ <sub>1</sub>	$c'$	$c'$ <sub>1/2</sub>	$cis'$ <sub>1</sub>	$c'$	$cis'$ <sub>1</sub>	$c'$	$c'$ <sub>1/2</sub>	$ces'$	
ПАРАМЕСА	$b$ <sub>1/2</sub>	$h$ <sub>1</sub>	$b$	$h$ <sub>1</sub>	$b$	$h$ <sub>1</sub>	$h$ <sub>1/2</sub>	$b$	$h$ <sub>1</sub>	$b$	$h$ <sub>1/2</sub>	$b$	
МЕСА	$a$ <sub>1</sub>	$a$ <sub>1/2</sub>	$as$	$a$ <sub>1</sub>	$as$	$a$ <sub>1</sub>	$ais$ <sub>1</sub>	$a$	$a$ <sub>1/2</sub>	$as$	$a$ <sub>1</sub>	$as$	
ЛИХАНА	$g$ <sub>1</sub>	$gis$ <sub>1</sub>	$g$	$g$ <sub>1/2</sub>	$ges$	$g$ <sub>1</sub>	$gis$ <sub>1</sub>	$g$	$gis$ <sub>1</sub>	$g$	$g$ <sub>1/2</sub>	$ges$	
ПАРИПАТА	$f$ <sub>1/2</sub>	$fis$ <sub>1</sub>	$f$	$fis$ <sub>1</sub>	$f$	$f$ <sub>1/2</sub>	$fis$ <sub>1</sub>	$f$	$fis$ <sub>1</sub>	$f$	$fis$ <sub>1</sub>	$f$	
ГИПАТА	$e$	$e$	$es$	$e$	$es$	$e$	$e$	$es$	$e$	$es$	$e$	$es$	
	D	Cis	C	H	B	A	Gis	G	Fis	F	E	Es	
	Лидийский	Эолийский	Фригийский	Ионийский	Дорийский	Гиполидийский	Гипозолийский	Гипофригийский	Гиперфригийский	Гипомонийский	Гиперэолийский	Гиподорийский	Гиперфригийский
	Лидийский	Эолийский	Фригийский	Ионийский	Дорийский	Гиполидийский	Гипозолийский	Гипофригийский	Гиперфригийский	Гипомонийский	Гиперэолийский	Гиподорийский	Гиперфригийский

Рис. 8

<sup>20</sup> Таблицу, в которой представлены все ладовые звукоряды по Алипию, см. в [3, 210–213].

Так как видов октавы только семь, а Алипий описывает пятнадцать ладовых звукорядов, семь из них совпадают с Птолемеевыми (хотя и носят, как сказано, другие имена), пять представляют собой их полутоновые транспозиции (центральная октава в них не  $e-e'$ , а  $es-es'$ ) и три — октавные (гиперлидийский, гиперэолийский и гиперфригийский). Следует заметить, что Птолемей был осведомлен о систематике ладов аристоксеников (сам Аристоксен говорил о тринадцати ладах в пределах октавы, расположенных по полутонам, его последователи — о пятнадцати), однако считал ее ошибочной<sup>21</sup>, поскольку транспозиции — не важно, на октаву или на полутоном — новых гармонических сущностей не создают; имеет значение лишь уникальность структуры. Он ясно показал, что основу для выявления и различения ладовых звукорядов создают интервальные структуры, полученные с помощью видов октавы (рис. 6 и 8).

\* \* \*

Теперь можно вернуться к упоминавшемуся уже гимну Лимения, чтобы уточнить ряд вопросов, касающихся ладовых особенностей. Дело в том, что в нескольких разделах гимна чередуются два разных звукоряда: лидийский и гиполидийский (по Алипию<sup>22</sup>). В связи с этим нас будет интересовать, прежде всего, один главный вопрос: в чем состоит их различие? Ведь если они мыслятся как транспозиционные гаммы, оно может состоять только в высоте, т. е. в высотном положении всей системы: одна — от  $A$ , другая — от  $d$ . Или же в данном случае есть основание говорить о ладовых различиях в привычном нам смысле слова?

Гимн (собственно, пеан — гимн Аполлону — и просодий) Лимения существует в виде фрагментов, сохранившихся на мраморной облицовке южной стены сокровищницы афинян в Дельфах<sup>23</sup>. Точная датировка известна из декрета о праздновании афинянами Пифийских игр в 128–127 гг. до н. э., выбитого на той же стене. Из фрагментов (всего их двенадцать) в результате кропотливой работы был составлен связный текст; наилучшая на сегодняшний день его публикация содержится в книге [18], по. 21<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> [6, 233–235] (глава II, 12 «О том, что не следует располагать лады по полутонам»).

<sup>22</sup> Представлены в таблицах 1 и 2.

<sup>23</sup> Сами детали облицовки перенесены сейчас в музей (см. рис. 1 и прим. 4). Основные сведения о реконструкции гимна Лимения взяты из кн. [18, 70–73], [18, 84–85].

<sup>24</sup> Римскими цифрами I–VIII в примере 4 обозначены крупные разделы сочинения. Нумерация строк 1–38 не совпадает с изданием [18]. Цифры в нотном тексте указывают на оригинальные строки 1–40 (они были выполнены без колометрии и обусловлены техническими возможностями резьбы на камне). Распевы в оригинале показаны повторением гласных (TAANΔE = τάνδε), в современной транскрипции — как обычно, лигами. Петитом обозначены реконструированные нотные знаки. Чаще всего они просто повторяют предыдущие, если не нарушается правило: звук на слог под ударением не может быть ниже какого-либо другого звука, приходящегося на данное слово. Русский перевод сделан только для общего сведения и не отражает ни метрики, ни художественных достоинств греческих стихов.

4

I 1   $\square \square < \zeta \square$   
 Ἴτ' ἔ-πι τη-λέσ-κο-πον τάν - δε Πάρ - να - σί - αν φι - λό - χο - ρον  
 Придите к сей издали видной, пригодной для хороводов парнасской

2   $< \square < \square < \circ < \square \circ < \square$   
 δι-κό-ρου-φον κλει-τύν, ὕμ - νών κατ-άρ - χε-τε δ' ἑ-μῶν, Πι - ε-ρί-δες,  
 двуглавой пологой вершине, положите начало моим песням, Пиериды,

3   $\zeta \vee < \vee \circ \square \circ \square$   
 αἱ νι-φο-βό-λους πέ-τρας ναί - εθ' Ἐ-λι - κω - νί - δας· μέλ-πε-τε δὲ  
 живущие на покрытых снегом скалах Геликона. Воспойте

4   $\square \square < \square \square \square \circ \square \circ \square$   
 Πύ - θι - ον χρυ-σε-ο-χαί - ταν ἔ - κα - τον εὐ - λύ - ραν Φοῖ - βον, ὄν ἔ -  
 златокудрого, далекоразящего, искусного лирника Пифийского Феба;

5   $\square < \square < \square \square$   
 τικ - τε Λα - τῶ μά-και - ρα πα-ρὰ λίμ - να κλυ-τᾶ, χερ-σὶ γλαυ-  
 его родила блаженная Лето́ у озера славного, руками

6   $\zeta \vee < \vee < \circ \square$   
 κάς ἑ-λαί - ας θι-γοῦσ' ὄζ - ον ἐν ἄ - γω - νί - αις ἑ - ρι - θα - λῆ.  
 сжав в родовых муках пышную ветвь голубоватой оливы.

II 7   $\square \Gamma \square \square < \square < \sphericalangle$   
 Πᾶς δὲ γά - θη - σε πό-λος οὐ - ρά - νι - ος ἄν - νέ - φε - λος ἄ - γλα - ός,  
 Взликовал весь чистый, сияющий небесный свод,

8   $< \square \Gamma \square < \square \square < \Gamma$   
 νη - νέ - μους δ' ἔσ - χεν αἰ - θῆρ ἄ - ελ - λῶν τα-χυ-πε-τεῖς δρό - μους,  
 кружащийся эфир сдержал свой скорый бег,

9  11  
 □ ≅ К Г ≅ □ С < ≅  
 λῆ - ξε δὲ βα - ρύ - βρο - μων Νη - ρέ - ως ζα - με - νὲς ὀ - εἶδμ' ἠ - δὲ μέ - γας  
 укротил Нерея бурную, гремящую волну также великий

10  12  
 < □ □ < □ □ □  
 Ω - κε - α - νός, ὃς πέ - ριξ γᾶν ὑγ - ρα - εἰς ἀγ - κά - λαις ἀμπ - έ - χει.  
 Океан, удерживающий землю во влажных объятых.

11  14  
 □ ≅ < □ □ □ Γ Κ < Κ ≅  
 Τό - τε λι - πᾶν Κυν - θί - αν νᾶ - σον ἐπ - έ - βα θε - ὃς πρῶ - τό - καρ -  
 Затем покинул бог кинтийский остров и вступил

12   
 < □ η □ □ □ □ < □ □  
 πον κλυ - τὰν Ἀτ - θίδ' έ - πί γα - λό - φω πρῶ - νι Τρι - τω - νί - δος·  
 в обильную плодами, славную Аттику, на крутой холм Тритониды.

III 13   
 С < ο < ν ζ ν < ν <  
 με - λί - πνο - ον δὲ Λί - βυς αὐ - δᾶν χέ - ων λω - τὸς ἄ - νέ - μελ - πεν ἄ -  
 Издавая сладостный звук, пела ливийская флейта

14  17  
 ο □ □ □ ο ο  
 δεῖ - αν ὀ - πα μει - γνύ - με - νος αἰ - ει - ὄ - λοις κι - θά - ρι - ος μέ - λε - σιν, ἄ - μα  
 нежным голосом, перемежаясь с мелодиями эолийской кифары,

15   
 < ο □ ο ο ο □  
 δ' ἰ - α - χεν πε - τρο - κατ - οί - κη - τος ἄ - χῶ Παι - ἄν, ἰ - έ Παι - ἄν.  
 живущая же среди скал Эхό возглашала: «Пеан! Иэ, Пеан!».

IV 16  18  
 □ < □ < Κ ≅ < □ □ □ □  
 ὁ δὲ γέ - γαθ', ὅ - τι νό - φ δε - ξά - με - νος ἀμ - βρό - ταν Δι - ὃς ἐπ - έ -  
 А он ликовал, ибо, приняв в свой ум, Зевса бесшметную

17   $\sphericalangle \text{K} \sphericalangle < \sphericalangle < \square \square < \square \square$   
 γνω φρέν'· ἀνθ' ὧν ἐ-κεί - νας ἀπ' ἄρ - χᾶς Παι - ἡ - ο - να κι - κλή -  
 мысль постиг. И вот с тех пор зовем его Пеаном —

18   $\square \Gamma \sphericalangle \square \sphericalangle \text{K}$   
 σκο - μεν ἅ - πας λα - ὄς αὐ - το - χθό - νων ἡ - δὲ Βάκ - χου μέ - γας  
 и весь народ исконный, и Вакха несчислимый,

19   $\text{L} \text{C} \sphericalangle < \square \square \square < \square \square$   
 θυρ - σο - πλῆξ ἕσ - μός ἰ - ε - ρός τε - χνι - τῶν ἔν - οι - κος πό - λει  
 вдохновенный рой священный мастеров, живущих в городе

20   $\square \Gamma \Gamma \square < \square \square \text{L} \square$   
 Κε - κρο - πί - α. Ἀλ - λά χοη - σμω - δὸν ὄς ἔ - χεις τρί - πο - दा, βαῖν' ἐ - πί θε -  
 Кекропа. Но ты, владелец пророческого треножника, ступи

21   $\square \Gamma \text{N} \square \square < \square \Gamma$   
 ο - στι - βέ - α τάν - δε Παρ - να - σί - αν δει - ρά - दा φι - λέν - θε - ον.  
 на посещаемый богами сей хребет парнасский, любимый ими.

V 22   $\text{C} < \text{V} \text{V} < \text{O} \text{O} \text{C} \square \square$   
 Ἀμ - φι πλό - κα - μον σὺ δ' οἱ - νῶ - πα δάφ - νας κλά - δὸν πλε - ξά - με - νος  
 Обвил ты кудри черной ветвью лавра и,

23   $\text{O} \text{F} \text{C} \text{O} \text{C} \text{F} \text{O} \text{O} \text{C}$   
 ἄ - πλέτους θεμελίους τ' - ἄμ - βρό - τα χει - ρὶ σὺ - ρων, ἄ - ναξ,  
 неся бессмертную рукой громаду камня, царь,

24   $\text{C} \text{F}$   
 Γᾶς πελώ - ρω συναν - τᾶς κό - ρα.  
 ты встретился лицом к лицу с чудовищным исчадием Земли.

VI 25  27  
 Γ □ □ ≍ < ≍ □  
 Αλ-λὰ Λα - τοῦς ἐ-ρα-το-γλέ - φαρον ἐρ - νος ἀγρί - αν παῖ - δα-Γᾶς  
 И вот, сверкая взором сын Лето злобное

26  28  
 Ν < □ □ □ □ < □  
 τ'ἔ-πεφ-νες ἰ - οῖς, ὁ - μοί - ως τε Τιτυ - ὄν ὄτι πό-θον ἔσ - χε ματ-  
 чадо Геи поразил стрелами, как и Тития, домогавшегося матери<sup>25</sup>...

27  29  
 □ < □ □ Γ □ □  
 ρός [ ... ] θηρ' ᾗ κατ-έ - κτας [ ...  
 ... так ты у бил зверя ...


28  30  
 □ < □ □ □  
 ... ] σύ - ριγμ' ἀπ' ἐὺ - νῶν [ ... ].  
 ... шипевшего в своем логове ...

VII 29  31  
 < □ Γ η  
 ὄτ' ἐ-πε-φρού - ρεις δὲ Γᾶς ἱερόν, ὦ - ναξ, παρ' ὄμ - φάλον, ὁ βάρ -  
 О царь, ты отстоял святилище Геи — то, что близ омфала, —


30  32  
 Ζ η / η □ Ζ η /  
 βα-ρος Ἄ-ρης ὄ - τε τε - ὄν μᾶν - τό - συνον οὐ σεβί - ζων ἔδος  
 когда безбожный варварский Арес, пророческое твое святилище

31  33  
 < □ □ □ Ζ □ Ζ / η  
 πολυκυθὲς λη - ζό - με - νος ὤ - λεθ' ὑ - γρά χι - ὄνος ἐν ζάλα.  
 захвативший, погиб от снежной зимней бури.

<sup>25</sup> Т. е. Лето.

VIII 32  34  
 □ □ □ □ □ <  
 Αλλ, ὦ Φοῖβε, σῶ - ζε θε - ό - κτισ - τον Παλ - λά - δος ἄστν καί  
 Сохрани же, Феб, богозданный Паллады град,


33  35  
 ○ < □ □ < ○ < v □  
 λαὸν κλεινόν, σύν τε θε - ά, τόξ - ων δεσ - πό - τι Κρη - σί - ων  
 славный народ его, и ты, богиня, хозяйка лука и критских

34  36  
 □ ○ < v  
 κυνῶν τ' Ἀρτεμις, ἠδὲ Λα - τῶ κυ - δίς - τα· καὶ να - έ - τας  
 псов, Артемиды, и ты, великая Лето. И жителей

35  37  
 < □ < ○ □  
 Δελ - φῶν τημελίθ' ἅμα τέκ - νοις συμβί - οις δῶ - μα - σιν ἅ -  
 дельфийских береги, и их детей, и всех домашних их

36  38  
 ○ □ □ □ Z v  
 πται - στους, Βάκ - χου θ' ἱερῶνί - καισιν εὐμενεῖς μό - λε - τε  
 от бед. И к Вакха слугам — чтобы побеждали —

37  39  
 < ○ < < ○  
 προσ - πό - λοι - σι, τάν τε δο - ρί - στεπτον κάρτεϊ Ῥω - μαί - ων  
 благосклонен будь. И римлян доблестную власть

38  40  
 □ ○ f ○ □ < ○  
 ἄρ - χάν αὖξ - ετ' ἄ - γη - ρά - τω θάλ - λουσαν φερε - νί - καν.  
 безмерной силой укрепи, дабы и впредь была победоносной.

Разделы I–VII составляют пеан, в котором последовательно пересказывается история рождения бога Аполлона и некоторых его деяний. Раздел VIII — просодий («относящийся к процессии»), исполнявшийся во время шествия, по дороге к храму. В нем содержится обращение к Аполлону, Артемиде и Лето с просьбой афинян хранить их город, их самих, а также «римлян доблестную власть», «дабы и впредь была победоносной».

Пеан и просодий радикально различаются по ритму: первый написан кретиками (квантитативная пятиморная стопа; см. об этом ниже); во втором использовано принципиально иное — силлабо-метрическое стихосложение. Просодий нотирован в лидийском ладу; в пеане же, который значительно больше просодия, последовательно чередуются лидийские разделы и гиполидийские. Кроме того, лидийские разделы бывают диатонические и хроматические, гиполидийские — только диатонические:

- I. Лидийская диатоника.
- II. Гиполидийская диатоника.
- III. Лидийская хроматика.
- IV. Гиполидийская диатоника.
- V. Лидийская хромадиатоника.
- VI. Гиполидийская диатоника.
- VII. Лидийская диатоника.

Рассмотрим некоторые разделы немного подробнее. В этом и следующих таких же примерах мелодическая линия сведена к минимуму нотных знаков, чтобы лучше была видна ее основа. С той же целью указаны функции звуков (расшифровку сокращений см. в примеч. 7).

5

I 1

... □ □ < □ □ ...  
Т. ПМ. М. Г. ПМ.

2

< □ < □ < ○ < □ ○ < ... □  
М. ПМ. М. Т. М. ПИ. М. ПМ. ПИ. М. Т. = ПН.С.

3

Z V < V ... ○ □ ○ □  
Н.С. Т.С. М. Т.С. ПИ. ПН.С. ПИ. ПН.С. = Т.

4

□ □ < □ □ ... ○ □ ○ □  
Т. ПМ. М. ПМ. Т. ПМ. ПИ. Т. ПИ. Т.

5

□ < □ < □ □  
ПМ. М. ПМ. М. ПМ. Т. = ПН.С.

6

Z V < V < ○ ... □ ...  
Н.С. Т.С. М. Т.С. М. ПИ. Г.



Прежде всего — о том, на что мы будем в первую очередь обращать внимание. Разумеется, Лимения можно анализировать так, как если бы речь шла о хорошо известной нам музыке. Например, кто-то скажет, что «здесь устой  $e'$ », потому что  $e'$  очень часто встречается. Другой скажет, что «здесь устой  $f'$ », потому что  $f'$  тоже часто встречается. Третий будет настаивать на том, что «устой здесь  $d'$ », потому что «я так слышу». На наш взгляд от таких утверждений лучше отказаться, так как их очень легко оспорить: кто поручится за то, что точно так же, как он, слышали древние? Ведь их слуховой опыт мог быть — и скорее всего был — иным. Так что опираясь на свой личный опыт мы можем много чего сказать, однако не можем ничего доказать. Постараемся поэтому учитывать только бесспорные факты. К таковым относится следующее.

Строки 1–2: звуки  $a, b, d', e', f'$ , относящиеся к разделенной системе, так как здесь есть  $e'$  — парамеса, которой не может быть в соединенной системе.

Строка 3: звуки  $b, d', es', f', g'$ , относящиеся к соединенной системе, так как здесь есть  $es'$  — трита соединенных, а  $e'$  — парамеса — отсутствует.

Строки 4–5:  $b, d', e', f'$ , разделенная система.

Строка 6:  $a, b, d', es', g'$ , соединенная система.

Поскольку каждая строка занимает по пять «тактов», образуется симметричная структура  $2 + 1 : 2 + 1$ . Наличие конструктивной идеи здесь не вызывает сомнений.

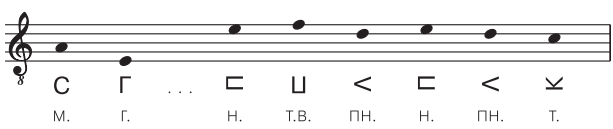
Следует также обратить внимание на то, что переход из одной системы в другую выполняется каждый раз с помощью звука  $f'$  (строки 2, 3, 5). В лидийском ладу  $f'$  — трита отделенных и одновременно паранета соединенных (см. табл. 4), т. е. общий звук двух систем. Общим звуком можно считать и  $g'$  — паранету отделенных и нету соединенных. Чрезвычайно важно то, что указанный переход всегда осуществляется постепенно, через общий звук (или звуки), и никогда не происходит внезапно: в сочинении отсутствуют последовательности  $es'-e'$  и  $e'-es'$  ( $e'$  — парамеса, характерный звук разделенной системы;  $es'$  — трита соединенных).


Суть дела в том, что Птолемей рассматривал тетрахорд соединенных как часть другого ладового звукоряда, расположенного на кварту выше данного [6, 215–223]. «Данный» звукоряд у нас сейчас — лидийский (от  $d$ ); «другой» звукоряд — гиперлидийский (от  $g$ ). В самом деле, если посмотреть на табл. 4, можно заметить, что участок лидийского звукоряда от лиханы низших до неты соединенных  $g-a-b-c'-d'-es'-f'-g'$  полностью совпадает с участком гиперлидийского звукоряда от прослабаномена до меса. Птолемей рассуждает так. Предположим, мы находимся в лидийском ладу; мы поднимаемся от гипаты средних до меса:  $a-b-c'-d'$ . Оказавшись на месе  $d'$  мы по какой-то причине не захотели идти дальше на парамесу  $e'$ , а перешли на триту соединенных  $es'$  с перспективой дальнейшего движения  $f'-g'$ . В результате у нас образовался новый тетрахорд  $d'-es'-f'-g'$ , и мы — вольно или невольно — оказались в гиперлидийском ладу, потому что  $d'-es'-f'-g'$ , как было показано, — тетрахорд средних гиперлидийского лада. При этом

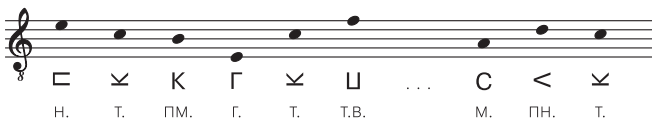
наши «чувства улавливают отклонение, отступление того, что возникло, от ожидавшегося» [там же, 218], и мы, наконец, понимаем, что произошла метаболо (перемена лада).


То же самое мы видим на границах строк 2–3, 3–4 и 5–6 у Лимения, с той лишь разницей, что в примере Птолемея в качестве общего звука используется меса  $d'$ , а у Лимения — трита отделенных, совпадающая с паранетой соединенных на высоте  $f'$ . Таким образом, мы можем сказать, что строки 3 и 6 написаны в гиперлидийском ладу, а весь раздел I надо признать метаболическим, потому что он заканчивается не там, где начинается.


6


II 7 

8 

9 

10 

11 

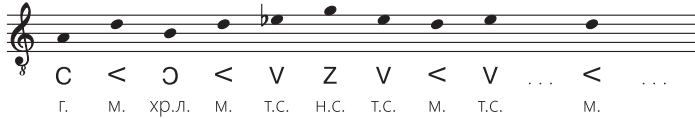
12 

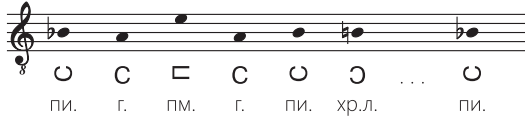
Звукоряд II раздела (строки 7–12) —  $e, a, h, c', d', e', f', a'$ . По Алипию (табл. 4) это гиполидийская диатоника. Обращает на себя внимание отсутствие звуков  $g$  и  $b$  ( $f$  присутствует в виде октавной дублировки  $f'$ ), и если  $g$ , лихана средних — звук нейтральный, то отсутствие  $b$ , триты соединенных, говорит об исключении соединенной системы, которая активно


использовалась в разделе I. Тому есть закономерное объяснение: если в лидийском ладу тетракорд соединенных, как было показано, представлял собой заимствование из гиперлидийского лада — звукоряда, расположенного на кварту выше, то в гиполидийском ладу тетракорд соединенных был бы частью звукоряда лидийского лада; ведь именно он на кварту выше гиполидийского. Однако если гиперлидийский лад в сочинении не занят, то лидийский, наоборот, занят по соседству с разделом II: его появление снизило бы эффект от перехода к следующему разделу III. Более того, строгий, без всяких отклонений гиполидийский лад отличает все четные разделы пеана: II, IV и VI, тогда как в нечетных практически всегда присутствует пара ладов<sup>26</sup>. Таким образом, мы можем утверждать, что в пеане Лимений намеренно чередует разделы метаболические и неметаболические<sup>27</sup>.

Однако у автора есть еще одна возможность разнообразить музыкальный материал: если в разделе I он использовал лидийскую диатонику, то в разделе III у него возникает лидийская хроматика:

7

III 13 

14 

15 

Строка 13: звуки *a*, *h*, *d'*, *es'*, *g'*, относящиеся к соединенной системе в хроматическом роде, так как здесь есть *h* — хроматическая лихана средних.

Строки 14–15: *a*, *b*, *h*, *d'*, *e'*, разделенная система. Хроматика здесь особенно бросается в глаза благодаря типичной последовательности *a-b-h-b-a* (гипата, парипата, хроматическая лихана средних), которая проводится дважды (первый раз с заходом на *d'*).

Раздел IV возвращает нас в гиполидийскую диатонику, а вот в разделе V сделан еще один шаг по пути усложнения музыкального материала: здесь есть и лидийская хроматика, и лидийская диатоника. Такой симбиоз интервальных родов можно назвать хромадиатоникой:

<sup>26</sup> За исключением плохо сохранившегося раздела VII.

<sup>27</sup> *μεταβολικόν* и *ἀμετάβολον* — термины Птолемея [6, 215].

8

V 22 

23 

24 

Строка 22 начинается в соединенной системе ( $a, d', es'$ ), затем — после лакуны — продолжается в разделенной системе и в хроматическом роде ( $a, b, h, d', e'$ ). Характерные звуки двух систем  $es$  и  $e$ , хотя и оказались на одной строке, тем не менее не находятся в опасной близости друг от друга.

Строки 23–24: звуки  $g, a, b, h$ , где  $g$  — диатоническая лихана низших, а  $h$  — хроматическая лихана соединенных. Непосредственное столкновение  $g-h$ , наверное, один из самых примечательных моментов во всем сочинении, потому что он показывает, что интервальные роды могли использоваться античными музыкантами в одновременности. Вместе с тем он же, возможно, показывает и то, как не использовались интервальные роды: здесь, как и вообще во всех лидийских разделах, отсутствует звук  $c'$  — диатоническая лихана средних. Если бы он был, возникла бы последовательность  $a-b-h-c'$  из трех полутонов подряд, которая по крайней мере для Лимения неприемлема. Косвенно это подтверждается тем фактом, что в гиполидийских разделах  $c'$  встречается часто.

Раздел VI опять же возвращает нас в гиполидийскую диатонику. Наконец, раздел VII — последний в пеане — приносит еще одно изменение: в нем снова использована лидийская диатоника, как и в разделе I, однако тут нет тетрахорда соединенных; есть только разделенная система со звукорядом  $e-d'-e'-f'-g'-a'-b'$ . Следовательно, тут уже нет метаболы, и это представляется весьма логичным для завершения пеана.

Что касается просодия, он, как общее завершение, по своему звуковому составу практически ничем не отличается от раздела I пеана: там и там есть лидийская диатоника; имеется также, в отличие от только что закончившегося раздела VII пеана, противопоставление соединенной и разделенной систем.

Итак, выяснилось, что в сочинении Лимения задействованы два основных ладовых звукоряда: гиполидийский и лидийский. Еще

один — гиперлидийский — неявно присутствует в виде соединенной системы лидийского лада (как типовая, «застывшая» метабола на кварту вверх, используемая столь часто, что для нее была введена особая звукоординационная форма). Пришло время сопоставить их друг с другом.

Гиполидийский лад			Лидийский лад			
разделенная система			разделенная система	соединенная система		
		НЕТА ВЫСШИХ	<i>b'</i>	т.в.		
н.в.	<i>a'</i>	НЕТА ВЫСШИХ	<i>a'</i>	н.		
		ПАРАНЕТА ВЫСШИХ	<i>g'</i>	пн.	н.с.	<i>g'</i>
т.в.	<i>f'</i>	НЕТА	<i>f'</i>	т.	т.	<i>f'</i>
н.	<i>e'</i>	НЕТА	<i>e'</i>	пм.		
		ПАРАНЕТА	<i>d'</i>		т.с.	<i>es'</i>
пн.	<i>d'</i>			м.	м.	<i>d'</i>
т.	<i>c'</i>	ТРИТА				
пм.	<i>h</i>	ПАРАМЕСА/ТРИТА	<i>h</i>	х.л.	х.л.	<i>h</i>
		ПАРАМЕСА	<i>b</i>	пи.	пи.	<i>b</i>
м.	<i>a</i>	МЕСА	<i>a</i>	г.	г.	<i>a</i>
		ЛИХАНА	<i>g</i>	д.л.н.	д.л.н.	<i>g</i>
пи.	<i>f</i>	ПАРИПАТА				
г.	<i>e</i>	ГИПАТА	<i>e</i>	г.н.		

Рис. 9

Здесь представлен полный звуковой состав гимна Лимения. В левой колонке — сводный звукоряд всех гиполидийских разделов пеана (II, IV, VI), в правой — всех лидийских (I, III, V, VII и просодий). Гипата низших (*e*) формально принадлежит к обеим системам лидийского лада, но фактически встречается только при разделении; поэтому в соединенную систему звук *e* не включен. Заканчивается она на *g'*, так что неты отделенных (*a'*) и триты высших (*b'*) в ней в принципе быть не может.

В центре находится то, что Птолемей называл «звуками по положению». Выше уже говорилось о том, что в основу древнегреческой музыкальной нотации положен диатонический звукоряд: два тетра хорда полутон-тон-тон с разделительным тоном между ними: *e-f-g-a*, *h-c'-d'-e'*. Исходя из концепции Птолемея, можно сделать вывод о том, что мы имеем тут дело с одной из настроек (по-видимому, особенно распространенной) звуковой системы. Все возможные ее настройки были перечислены выше (см. рис. 8). В сочинении Лимения так или иначе использованы три из них:

1. Звукоряд гиполидийского лада — *e-f-a-h-c'-d'-e'*. В нем обращает на себя внимание отсутствие звука *g*. В остальном это и есть та особенно

распространенная настройка, которая была выявлена в нотации. Она основана на четвертом виде октавы (разделительный тон  $a-h$  четвертый сверху). Звуки по функции совпадают со звуками по положению (меса  $a$  находится в положении меса, парамеса  $h$  — в положении парамесы и т. д.).

2. Звукоряд лидийского лада —  $e-f-g-a-b-h-d'-e'$ . Он отличается от «стандартного» лидийского звукоряда, показанного на рис. 8, только наличием хроматического звука  $h$  (собственно,  $ces$ ) вместо  $c$ . Строится на первом виде октавы (разделительный тон  $d'-e'$  первый сверху).

3. Звукоряд гиперлидийского лада, представленный у Лимения лидийской соединенной системой, —  $es-f-g-a-b-h-d'-es'$ . В нем тоже присутствует хроматический звук  $h$  вместо  $c$ , поскольку в разделе III (и отчасти V) метабола делается из лидийской хроматики.

Главное изменение при переходе из лидийского лада в гиперлидийский — замена  $e$  на  $es$ . Точно так же главное изменение при переходе из гиполидийского лада в лидийский — замена  $h$  на  $b$ . Таким образом, хотя звукоряды данных ладов отстоят друг от друга на кварту ( $d-g$ ,  $A-d$ , см. табл. 4), отличаются они, по существу, только одним звуком:

гиполидийский	лидийский	гиперлидийский
$e'$	$e'$	$es'$
$d'$	$d'$	$d'$
$c'$	$c'$	$c'$
$h$	$b$	$b$
$a$	$a$	$a$
$g$	$g$	$g$
$f$	$f$	$f$
$e$	$e$	$es$

Рис. 10

Все остальные звуки у них общие. Такую метаболу, при которой почти все звуки общие, а меняется только один (все вообще звуки общими быть не могут, иначе получится транспозиция, а не метабола), Птолемей называл «прекраснейшей и единственной в своем роде»: она создает «не слишком большие сдвиги в мелосе и не слишком малые, потому что то и другое трудно воспринимается на слух» [6, 218]. В результате происходит «перемена этоса» [там же, 225] — фундаментальное изменение характера музыки (вероятно, сопоставимое в том, что мы испытываем при переводе знакомой мелодии из мажора в одноименный минор). Причина же тому — структурный сдвиг, а вовсе не перенос всей системы на кварту (или другой интервал) вверх, что вкладывается в понятие транспозиционной гаммы.

Зададимся вопросом: есть ли иерархия в этих звуках? Есть ли основания считать какие-то из них главными, другие — подчиненными? Мы уже говорили о том, что, пытаясь дать на него ответ, очень легко оказаться в плену субъективных оценок. И все же существует возможность представить себе хотя бы отдельные штрихи объективной картины. Для этого следует

обратить внимание на начала и концы музыкальных построений. К сожалению, в гимне Лимения немалая их часть испорчена; тем не менее некоторые факты устанавливаются с высокой степенью достоверности.

Заметим предварительно, что пеан, написанный кретиками, имеет сложную ритмическую структуру. Кретик («критский») — размер квантитативного (от *quantitas* — «количество») стихосложения, учитывающий количество просодического времени (времени произнесения), исчисляемого в морях — логических единицах времени. Краткая доля времени включает в себя одну морю, долгая — две. Основная форма пятиморного размера кретик — долгая/краткая/долгая (— ∪ —; поскольку одна долгая приравнивается к двум кратким, допускается ее распушение: ∪ ∪ ∪ —, — ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ ∪ ∪). На следующем уровне формы эти пятиморные «такты» выстраиваются в ряд по тридцать или по пятнадцать: разделы I и II содержат по тридцать «тактов», раздел III — пятнадцать, раздел IV — тридцать, в сильно разрушенных разделах V и VI в совокупности тридцать один «такт» (возможно, изначально было тридцать), в разделе VII предположительно пятнадцать. Таким образом, наличие конструктивного замысла, основанного на чередовании пропорциональных (1:1, 1:2) разделов, несомненно. Теперь обратим внимание на их первые и последние звуки:

Раздел	Лад	Первый звук	Последний звук
I	лидийский	?	<i>a</i> (?) г.
II	гиполидийский	<i>a</i> м.	<i>e'</i> н.
III	лидийский	<i>a</i> м.	?
IV	гиполидийский	?	<i>e</i> г.н.
V	лидийский	<i>a</i> м.	<i>g</i> л.н.
VI	гиполидийский	<i>e</i> г.	?
VII	лидийский	?	?

Рис. 11

Несмотря на большое количество лакун, общая тенденция очевидна: в началах и концах построений задействованы преимущественно звуки *e–a–e'* (можно даже сказать исключительно *e–a–e'*, потому что *g* в конце раздела V не вполне достоверно в связи с тем, что разделы V, VI, VII составлены из разрозненных фрагментов с наибольшими разрушениями; в частности, V и VI не составляют кратную числу пятнадцать структуру, в отличие от других разделов). Что это такое — *e–a–e'*? Ответы могут быть разными. Кто-то, возможно, решится утверждать, что это и есть ладовые устои — звуки более сильные, чем другие, притягивающие их к себе, находящиеся на вершине иерархии звуков. Однако, как уже говорилось, древние авторы ничего не пишут об иерархии звуков в этом смысле. Они сообщают, например, о том, что звуки по функции бывают постоянными и подвижными<sup>28</sup>: постоянные не смещаются при изменении мелодического рода, подвижные, наоборот, смещаются. Но это не значит, что постоянные звуки

<sup>28</sup> «Гестотами» и «кинуменами», согласно терминологии Ю. Н. Холопова.

наделены особыми свойствами, благодаря которым они воспринимались как-то иначе, чем подвижные. Античные теоретики не говорят и о том, что *меса* («средняя струна») была центром притяжения, центром силы, превосходящим окружающие ее звуки (хотя есть упоминание о том, что *меса* использовалась чаще, чем они<sup>29</sup>). Может ли быть, что они этого не замечали? Думается, ближе к истине предположение о том, что центров силы — *устоев* — просто не было, точно так же, как не было динамических ударений в речи<sup>30</sup>, с которой античная музыка была тесно связана. Тогда что это у *Лимения* — *e-a-e'*, — если не *устой*?

Ответ, согласный с концепцией Птолемея, должен быть таким: это — центральная октава, внутри которой происходят все структурные перемены, что-то вроде рамки, в которой он их наблюдал. Если обратиться к таблицам, на которых указаны звуки по положению (рис. 5, 8, 9), встроенные, как было показано, в древнегреческую музыкальную нотацию, можно заметить, насколько неслучайно сочетание *e-a-e'*: *a* — это *меса*, а *e* и *e'* — *гипата* и *нета*, с которыми *меса* находится в кварто-квинтовых отношениях. Так что, судя по гимну *Лимения*, ее значение, действительно, велико. Это, однако, еще ничего не говорит о том, что именно ей придает значение и какова природа взаимосвязей в ладовой системе, в которой она занимает центральное место.

В параграфе из «Проблем» аристотелевского корпуса, на который мы недавно ссылались, говорится также о том, что *меса* некоторым образом подобна союзу «и» в речи: как он связывает слова, так и она связывает все остальные звуки. Ее особая роль проявляется в следующем: «Если, настроив все звуки, изменить только *месу*, то при игре на инструменте возникает неприятное ощущение дисгармонии не только на звуке *меса*, но и по всей мелодии. Если же изменить только *лихану* или какой-то иной звук, ощущение дисгармонии возникает только тогда, когда он используется» [22, 89]. Из этого можно заключить, что *меса* была своего рода точкой отсчета для остальных звуков, с которой они постоянно соотносились: если неправильно настроен один из них, пострадает только он; если же неправильно настроена *меса*, пострадает и она, и все остальные звуки.

Что конкретно имеется в виду? *Меса* по положению — звук *a*. Если от него вниз получаются интервалы тон-тон-полутон, а вверх — тон-полутон-тон-тон, образуется гиполидийский лад. Если от *меса* вниз получаются интервалы тон-тон-полутон, а вверх — полутон-тон-тон-тон, образуется лидийский лад. Если же от *меса* вниз получаются интервалы тон-тон-тон,

<sup>29</sup> «Все хорошие мелодии часто пользуются *месой*, а достойные сочинители нередко к ней приходят, отойдя же от нее быстро возвращаются, как ни к какому другому звуку» [22, 89].

<sup>30</sup> Считается, что в древнегреческом языке динамическое (силовое) ударение вытеснило музыкальное ко II–III вв. н. э. [8, 116]. Гимн *Лимения* был создан примерно на 300 лет раньше.



а вверх — полутон-тон-тон-полутон, образуется гиперлидийский лад. В звуках описанная конструкция выглядела бы как-то так:

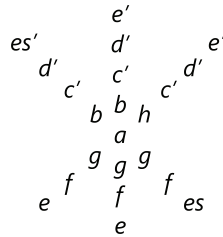


Рис. 12

Меса по положению (средний звук голоса) — точка отсчета в том смысле, что от нее отсчитываются все интервалы вверх и вниз. Она — первая по счету; но это не означает, что она наделена такими качествами, как устойчивость, способность притягивать к себе другие звуки. Тут уместно снова вспомнить о квантитативном стихе, основанном на «упорядоченном распределении слоговых длительностей» (см.: [9, 467]). Квантитативная стопа может иметь сколь угодно сложную структуру; стопы составляют строки, строки — строфы. Однако строится вся эта внушительная конструкция на количестве времени, измеряемого в морях, а не на акцентах, сходных по своей природе с силовым ударением. Точно так же древнегреческие лады имеют дело лишь с величинами звукового пространства — музыкальными интервалами: управляют ими, распределяя их должным образом и устанавливая в них порядок.

Делается это в тесном контакте с мелодическими родами, где создаются сами интервалы. Есть здесь и своя «мора» — энармоническая диеса<sup>31</sup>, и как две моря составляют долгую долю времени, так же две энармонические диесы, согласно Аристоксену, составляют полутон, четыре энармонические диесы — тон, восемь диес — дитон. Когда получены все основные интервалы, мы оказываемся на следующем уровне музыкальной организации<sup>32</sup>, где каждый из них занимает свое место в заранее известных, ограниченных по числу «ладных» структурах. Интервалы «прилаживаются» друг к другу, из-за чего, возможно, и назвали их сочетания «ладами»<sup>33</sup>. Поскольку же принцип построения таких ладов остается чисто количественным, а качественные различия звуков не фиксируются, есть основания их называть к в а н т и т а т и в н ы м и л а д а м и.

<sup>31</sup> «Наименьшая диеса» (δίεσις ἐλαχίστη) как аналог «первого времени» (χρόνος πρῶτος).

<sup>32</sup> «Интервальные системы различных родов составляют, если можно так выразиться, “материальную часть” крупных, развернутых во времени музыкальных цельностей (“организмов”) — л а д о в» (Ю. Н. Холопов; см.: [10, 160]).

<sup>33</sup> ἄρμονίαι. Этот термин использовался до Аристоксена; именно он, судя по всему, переосмыслил лады как τόνοι.

Квантитативный лад — архаический, древний вид модальной организации, исчезнувший, по-видимому, в первые века новой эры. Как и квантитативный размер, на протяжении столетий он был основой музыкально-поэтической культуры, дав богатейшие плоды в самых разнообразных жанрах, но в конце концов уступил место другим, более перспективным формам звуковысотной организации, где постепенно начинают зарождаться звуки-устои.

#### Использованная литература

1. *Аристоксен*. Элементы гармонии / пер. с древнегреч. и коммент. В. Г. Цыпина. М.: Московская гос. консерватория, 1997. 134 с.
2. *Бозций А. М. С.* Основы музыки / подгот. текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. 2-е изд., испр. и доп. М.: Московская гос. консерватория, 2019. 406 с.
3. Музыкальные писатели античной Греции / изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская гос. консерватория, 2019. 536 с.
4. *Неизвестного автора* Введение в гармонику / Греческий текст с русским переводом и объяснительными примечаниями Г. А. Иванова // Филологическое обозрение. Т. 7. Кн. I–II. [Москва, 1894.] С. 3–46, 181–230.
5. *Петр В. И.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев: Тип. Императорского Унта св. Владимира Н. Т. Корчак-Новицкого, 1901. 364, [4] с.
6. *Птолемей К.* Гармония в трех книгах. *Порфирий*. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская гос. консерватория, 2013. 455 с.
7. *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии / в литературной обработке Ю. Холопова. М.: Музыка, 1969. 242 с.
8. *Тронский И. М.* Древнегреческое ударение. М.—Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 148 с.
9. *Харлап М. Г.* Квантитативное стихосложение // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 467.
10. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 512 с.
11. *Холопов Ю. Н.* Древнегреческие лады // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. С. 305–306.
12. *Aristidis Quintiliani De musica libri tres* / hrsg. von R. P. Winnington-Ingram. Leipzig: Teubner, 1963. XXIX, 198, [2] S.
13. *Barbera A.* Octave species // Journal of Musicology. Vol. III. №3 (Summer, 1984). P. 229–241.
14. *Barbour J. M.* The Principles of Greek Notation // Journal of the American Musicological Society. Vol. 13. 1960. P. 1–17.
15. *Bellermann Fr.* Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin: Albert Förstner, 1847. IV, 83 S.
16. *Chailley J.* La musique grecque antique. Paris: Les Belles Lettres, 1979. 221 p.
17. *Chailley J.* Le mythe des modes grecs // Acta Musicologica. Vol. XXVIII (Oct. — Dec., 1956). P. 137–163.

18. Documents of Ancient Greek Music / ed. by E. Pöhlmann, M. L. West. Oxford: Clarendon Press, 2001. 222 p.
19. *Gevaert Fr. Aug.* Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Vol. 1. Gand: C. Annot-Braeckman, 1875. 652 p.
20. Greek Musical Writings. Vol. 2: Harmonic and Acoustic Theory / ed. by A. Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. VIII + 581 p.
21. *Pöhlmann E.* Denkmäler altgriechischer Musik. Nürnberg: Hans Carl, 1970. 160 S.
22. *Pseudo-Aristotelis* De rebus musicis problemata // *Musici scriptores graeci* / ed. by C. Janus. Leipzig: Teubner, 1895. P. 37–111.
23. *West M. L.* Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press, 1992. 424 p.
24. *Westphal R.* Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Breslau: F. E. Leuckart, 1865. XII, 248 S.

## References

1. Aristoksen (1997). *Elementy garmoniki* [Elements of Harmonics], translated and commented by V. G. Tsy-pin. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya. (in Russian).
2. Boetsiy, A. M. S. (2019). *Osnovy muzyki* [Fundamentals of Music], prepared, translated and commented by S. N. Lebedev. 2<sup>nd</sup> ed., revised and enlarged. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya. (in Russian).
3. \_\_\_\_\_ (2019). *Muzykal'nye pisateli antichnoy Gretsii* [Ancient Greek Writers on Music], prepared by V. G. Tsy-pin. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya. (in Russian).
4. Anonymous (1894). Vvedenie v garmoniku [Introduction to Harmonics], translated and commented by G. A. Ivanov. In *Filologicheskoe obozrenie* [The Philological Review], Vol. 7, Books I–II, 3–46, 181–230. (in Russian).
5. Petr, V. I. (1901). *O sostavakh, stroyakh i ladakh v drevnegrecheskoy muzyke* [On Systemata, Tunings and Modes in Ancient Greek Music]. Kiev, Tipografiya Imperatorskogo Universiteta sv. Vladimira N. T. Korchak-Novitskogo. (in Russian).
6. Ptolemey, K. and Porfiriy (2013). *Garmonika v trekh knigakh* [Three Books on Harmonics] and *Kommentariy k «Garmonike» Ptolemeya* [Commentary on Ptolemy's "Harmonics"], prepared by V. G. Tsy-pin. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya. (in Russian).
7. Sposobin, I. V. (1969). *Lektsii po kursu garmonii* [Lectures on Harmony], redaction by Yu. Kholopov. Moscow, Muzyka. (in Russian).
8. Tronskiy, I. M. (1962). *Drevnegrecheskoe udarenie* [Ancient Greek Accent]. Moscow and Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (in Russian).
9. Kharlap, M. G. (1966). Kvantitativnoe stikhoslozhenie [Quantitative Verse]. In *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [The Concise Literary Encyclopedia], Vol. 3, 467. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
10. Kholopov, Yu. N. (1988). *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical Course]. Moscow, Muzyka. (in Russian).

11. Kholopov, Yu. N. (1974). Drevnegrecheskie lady [Ancient Greek Modes]. In *Muzykal'naya entsiklopediya* [The Music Encyclopedia], edited by Yu. V. Keldysh, Vol. 2, 305–06. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
12. Aristides Quintilianus (1963). *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, edited by R. P. Winnington-Ingram. Leipzig, Teubner.
13. Barbera, A. (1984). Octave species. In *Journal of Musicology*, Vol. III, No. 3, 229–41.
14. Barbour, J. M. (1960). The Principles of Greek Notation. In *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XIII, 1–17.
15. Bellermann, Fr. (1847). *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*. Berlin, Albert Förstner.
16. Chailley, J. (1979). *La musique grecque antique*. Paris, Les Belles Lettres.
17. Chailley, J. (1956). Le mythe des modes grecs. In *Acta Musicologica*, Vol. XXVIII, 137–63.
18. \_\_\_\_\_ (2001). *Documents of Ancient Greek Music*, edited by E. Pöhlmann and M. L. West. Oxford, Clarendon Press, 2001.
19. Gevaert, Fr. Aug. (1875). *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Vol. 1. Gand, C. Annot-Braeckman.
20. \_\_\_\_\_ (1989). *Greek Musical Writings*, Vol. 2: Harmonic and Acoustic Theory, edited by A. Barker. Cambridge, Cambridge University Press.
21. Pöhlmann, E. (1970). *Denkmäler altgriechischer Musik*. Nürnberg, Hans Carl.
22. Pseudo-Aristoteles (1895). Pseudo-Aristotelis De rebus musicis problemata. In *Musici scriptores graeci*, edited by C. Janus, 37–111. Leipzig, Teubner.
23. West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon Press.
24. Westphal, R. (1865). *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*. Breslau, F. E. Leuckart.