

ЦЫПИН ВЯЧЕСЛАВ ГЕННАДИЕВИЧ*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 Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

ЛЕБЕДЕВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ*olorulus@mail.ru*

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

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

SERGEY N. LEBEDEV*olorulus@mail.ru*

Ph. D., Associate Professor, Leading Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ

Плутарх. О музыке. *Перевод и комментарии Вячеслава Цыпина. Вводная статья Сергея Лебедева*
Публикуемый труд античного автора — единственный трактат на древнегреческом языке, полностью посвященный вопросам истории музыки. Созданный на рубеже I–II вв. н. э., он также содержит свидетельства, относящиеся к более раннему времени — фрагменты и пересказы утерянных работ Аристоксена, Ферекрата, Гераклида Понтийского, Главка Регийского и других писателей. Плутарх упоминает многих видных музыкантов прошлого, описывает их творческие заслуги и шедевры, характеризует различные музыкальные жанры и особенности композиционной техники. Затрагиваются и более общие вопросы традиционализма и новаторства в музыке. Наше издание включает предисловие с изложением современной точки зрения на проблему авторства и датировки текста (С. Н. Лебедев) и новый русский перевод с научными комментариями (В. Г. Цыпин).

Ключевые слова: Плутарх, Псевдо-Плутарх, история музыки, теория музыки Древней Греции, музыкальная терминология

ABSTRACT

Plutarch. On Music. *Translation and commentary by Vyacheslav Tsypin. Introduction by Sergey Lebedev*
This treatise is the only source in all Ancient Greek literature dedicated solely to history of music. Written at the turn of 1st and 2nd centuries CE, it actually includes evidences of much earlier periods — citations of lost works by Aristoxenos, Pherecrates, Heraclides Ponticus, Glaucus of Rhegium, and other authors. Plutarch makes mention of many prominent musicians of the past, describes their activities and their masterpieces, and supplies details of composition techniques specific to different music genera. He also addresses more general issues of traditionalism and novelty in music. This edition contains an introductory article (with overview of authorship and dating problems) by Sergey Lebedev and a new Russian translation of the original treatise (with explanatory notes) by Vyacheslav Tsypin.

Keywords: Plutarch, Pseudo-Plutarch, history of music, Ancient Greek music theory, terminology of music

Плутарх

О МУЗЫКЕ

Перевод и комментарии Вячеслава Цыпина

Предисловие Сергея Лебедева

ПРЕДИСЛОВИЕ

Публикуемый позднеантичный текст о музыке (далее сокращенно — «Музыка») на протяжении веков приписывался Плутарху. По форме это диалог, случившийся на второй день сатурналий, в ходе традиционного для этих празднеств пира — симпосия (греч. συμπόσιον)¹ — свободных и просвещенных греческих граждан. В отличие от большинства известных нам античных трудов о музыке, сосредоточенных на теории («Гармоники» Аристоксена, Птолемея, Никомаха, Клеонида² и др.), представленный здесь текст посвящен музыкальной истории. В этом его уникальность.

Автор трактата явно не ставил перед собой задачу создания оригинальной исторической концепции. Его диалог (в сущности, два больших монолога, разрываемых репликами хозяина пира) можно определить скорее как развлекательно-познавательное чтение на тему безвозвратно ушедшей богатой и великой культуры. Отсюда «калейдоскопичность» материала, представляющего собой пеструю смесь из различных литературных и философских сочинений, а в стиливом отношении — смесь анекдота, вольного эссе и тонких научных наблюдений — в общем, всё так, как и по сей день случается в публичных беседах наших знатоков музыки, с той лишь разницей, что офлайн-выливания в наши дни переместились в онлайн.

По обычаю позднеантичных писателей общие вопросы («кто был первый музыкант» или «кто первым начал использовать пеаны»), интерпретируемые с привлечением мифа, переплетены со сведениями о вполне реальных персонажах (поэты-музыканты Терпандр, Стесихор, Сакад Аргивский, Пиндар, Тимофей Милетский и др.) и артефактах культуры, удаленных от рассказчиков не меньше чем на 500 лет (исторические примеры сочинений с применением хроматики и энгармоники; разбор особенностей

¹ От этого слова происходит и наш «симпозиум».

² Русский перевод «Гармоники» Клеонида был опубликован в журнале «Научный вестник Московской консерватории» №3 за 2014 год.

нома, дифирамба и других текстомзыкальных форм). Участники симпозиа сыплют цитатами и пересказами из древних источников, среди которых попадаются и уникальные (из Главка Регийского, Ферекрата, Гераклида Понтийского, Аристофана и др.). Несмотря на свободную, как будто совсем не обязывающую к пунктуальности, форму изложения, они переданы, как полагают ученые, вполне достоверно [16, 205]³.

Первым, кто приписал «Музыку» Плутарху, был византийский филолог XIII века Максим Плануд⁴, возможно, потому что хозяином симпозиа автор называет Онесикрата — врача и учителя Плутарха, упоминаемого в его «Застольных беседах». Однако уже во второй половине XVI века авторство Плутарха в отношении «Музыки» было поставлено под сомнение [14, 813v], а ныне отвергается практически всеми плутарховедами, прежде всего, на основании сравнительного анализа стиля обсуждаемого музыкального трактата со стилем общепризнанных трудов херонейского мастера⁵. Известно, что Плутарх написал два «симпозиа», один из которых — упомянутые «Застольные беседы» (лат. *Quaestiones conviviales*), а другой — «Пир семи мудрецов» (лат. *Septem sapientium convivium*). Участники «Застольных бесед» озабочены не только «сакраментальными» вопросами вроде того, надо ли приглашать на симпосий авлеток (VII.7) или каковы мистические причины числа (9) муз (IX.14), но и проблемой, актуальной даже для нашего времени, — она касается соотношения музыки и слова (VII.8)⁶. Если бы «Музыка» была сочинением Плутарха, естественно было бы ожидать содержательных параллелей между «симпосийными» текстами Плутарха и нашим источником. Но таких параллелей, по крайней мере, явных, не обнаруживается. Важно также, что в старейшей (датируемой концом

³ В квадратных скобках даны ссылки на важнейшие издания «Музыки»; их список приведен в конце данной публикации, после перевода.

⁴ *Wilamowitz-Moellendorff U. Griechische Verskunst*. В.: Weidmann, 1921. S. 76–77, Fn. 3.

⁵ Историю вопроса и соответствующие аргументы см. у Г. Вейля и Т. Рейнаха [20, XXIII ss] и в монографии К. Циглера (*Ziegler K. Plutarchos von Chaironeia*. Stuttgart: A. Druckermüller, 1964. S. 179 ff.).

⁶ Краткая мораль этой главы, в переводе А. Ф. Лосева, — «мелодия и ритм — приворок к слову», с далеко идущими выводами (см.: *Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм*. III.3.9. М.: Искусство, 1979. С. 589). В отличие от Лосева (и М. Л. Гаспарова, транслировавшего мнение Лосева о «вторичности» музыки), я считаю, что разговор о соотношении музыки и слова у Плутарха вряд ли стоит рассматривать как теоретический диспут. Из контекста ясно, что речь идет в общем-то о роли, которая должна быть отведена слову в ходе «отрадного общения» (т. е. приятного времяпрепровождения на пиру). Вот этот контекст: «[Филипп говорит:] ...Если позволительно высказать мое мнение, я не представил бы симпосию предаться всецело мелодии авлоса или лиры, как бы плывя по ее течению, без опоры в словах; надо приучать людей и в игре и в серьезном деле ставить на первое место слово как основу отрадного общения, а на мелодию и ритм смотреть как на своего рода приправу к слову (*ὄψων ἔπι τῷ λόγῳ*), не предназначенную к тому, чтобы лакомиться ею самой по себе» (см.: *Плутарх. Застольные беседы*. Пер. Я. М. Боровского. М.: Наука, 1990. С. 131).

ХII века) рукописи «Музыки»⁷ текст записан в виде обособленного трактата, без какой-либо ссылки на Плутарха⁸. Наконец, диалог о музыке не приводится среди подлинных текстов в так называемом Каталоге Ламприя (ученика Плутарха). Учитывая всё это, автора «Музыки», как и нескольких других текстов, ранее приписывавшихся Плутарху, ученые стали именовать «Псевдо-Плутархом»⁹.

Компиляция как метод, позволяющий использовать термины нестрого¹⁰ и сводить воедино чужие, иногда противоречивые, оценки¹¹, отсутствие всяких ссылок на события современной автору политической истории и на конкретные географические названия делают датировку нашего текста затруднительной. Последний по времени из цитируемых авторитетов, Александр Полигистор, жил в 100–40 гг. до н. э., поэтому нижней границей для датировки следует считать I век до н. э. Еще труднее установить верхнюю границу. Поскольку Римские сатурналии были восприняты греками не ранее II века н. э.¹², то скорее всего, текст «Музыки» был составлен именно в это время. В пользу такой датировки косвенно свидетельствует и то, что некоторые пересказы пифагорейской теории музыки у Псевдо-Плутарха воспроизводят почти дословно аналогичные термины и формулировки в трудах Никомаха из Герасы и Теона Смирнского — авторов первой половины II века н. э. Франсуа Лассер, дотошно изучивший рукописную традицию «Музыки» и выполнивший критическое издание оригинала, допускает даже более позднюю датировку, в диапазоне между 170 и 300 годом [18, 104].

С XVI по XX век диалог неоднократно издавался под именем Плутарха как последний из текстов в крупнейшем сборнике его сочинений «Моралии» (лат. *Moralia*, т. е. сочинения на нравственную тему)¹³. В связи с большим количеством публикаций Плутарха и о Плутархе ссылаться на оригиналы принято с приведением так называемых страниц Этьенна, т. е. страниц в издании (оригиналов с латинскими переводами) 1572 года французского филолога-полиглота и печатника Анри Этьенна (лат. *Henricus Stephanus*; 1528–1598), со сквозной нумерацией страниц. «Музыка» в этом

⁷ Хранится в Национальной библиотеке «Марциана» в Венеции. Сигнатура по RISM: I-Vnm gr. app. cl. VI/10.

⁸ Помимо венецианской, «контрольными» считаются еще 5 рукописей XIII–XIV веков, где «Музыка» уже включена в состав «Моралий» Плутарха.

⁹ Нужно осознавать, что авторы трактатов «О мнениях философов», «О судьбе», «Музыка» и т. д., хотя все и именуются одинаково — «Псевдо-Плутархами», скорее всего, разные люди.

¹⁰ Например, в §§ 11 и 19 автор пользуется терминами «спондиасм» и «спондеический стиль», однако, чтобы понять «структурное» их значение, собственного контекста трактата недостаточно, исследователю по необходимости приходится искать ответы в других источниках.

¹¹ Ср. §§ 7 и 38.

¹² Так называемое гарвардское издание [17, 345].

¹³ Впервые «Моралии» были опубликованы в Венеции в 1509 году.

собрании сочинений Плутарха охватывает страницы 1131a–1147a. Ссылки на страницы Этьенна, размещенные у нас прямо по тексту в угловых скобках, позволят читателю легко сверить перевод с любым изданием греческого оригинала «Музыки».

«Музыка» неоднократно переводилась на разные языки, в том числе, на латинский (К. Валгульо, 1507 [19, *b3r–d5v*]¹⁴; В. Ксиландер, 1570 [23]), немецкий (Р. Вестфаль, 1865 [21]¹⁵), французский (А. Вейль и Т. Рейнах, 1900 [20]; Ф. Лассер, 1954 [18]), английский (Б. Эйнарсон и Ф. Де Лейси, 1967 [17]; Э. Баркер, 1984 [16]), итальянский (Р. Баллеро, 2000 [15]). Русский перевод Николая Николаевича Томасова (р. 1861, год смерти неизвестен) под редакцией Е. М. Браудо, опубликованный почти 100 лет назад — в 1922 году [25], устарел с точки зрения музыкальной науки, но сохраняет свое значение по части литературно-стилистической. В основу предлагаемого читателю нового русского перевода В. Г. Цыпина положено издание оригинала К. Циглера (3-я ред., 1966 [24])¹⁶, который, в свою очередь, консультировался по музыкальной части с Ф. Лассером.

В оригинальных рукописях текст трактата идет сплошным потоком, что серьезно затрудняет чтение. Д. Виттенбах в своем издании «Музыки» 1800 года [22] выделил 44 смысловых параграфа, снабдив их арабскими цифрами; с тех пор это внутреннее подразделение стало для издателей «Музыки» общепринятым. К стандартной цифровке в нашем издании В. Г. Цыпин добавил (в квадратных скобках) собственные заголовки, для лучшей ориентации читателя.

Новое издание «Музыки» Псевдо-Плутарха сопровождается минимально необходимыми комментариями справочного и научного характера, принадлежащими переводчику. В полном объеме диалог прокомментирован в книге В. Г. Цыпина «Малые греческие трактаты о музыке», публикация которой запланирована на будущее.

¹⁴ Первый перевод «Музыки» Псевдо-Плутарха.

¹⁵ Оригинал, перевод, комментарии, исследование.

¹⁶ Так называемое тойбнеровское издание.

[ПРЕДИСЛОВИЕ]

[§1. О пользе воспитания]

<1131> Жена достославного Фокиона¹ говорила, что ее украшения — воинские доблести ее мужа. Я же считаю своим украшением — причем не только моим, но и всех моих друзей — стремление своего наставника² к знаниям. Ведь мы знаем, что даже самые выдающиеся деяния полководцев стали причиной спасения лишь от кратковременных опасностей, которым подвергались [относительно] немногочисленные воины, отдельные города, самое большее — народы; однако ни воины, ни граждане ни, тем более, соплеменники отнюдь не делались от этого лучше. Зато воспитание — основа счастья и причина разумения — благодатно не только дома, для города или народа, но и для всего сообщества людей. Так что, насколько от воспитания польза больше, чем от любых стратегем, настолько же большего радения заслуживает и упоминание о нем.

[§2. Первоочередные вопросы, связанные с музыкой и наукой о ней]

Так вот, на второй день Сатурналий³ благородный Онесикрат созвал на пир мужей, искушенных в музыке — Сотериха Александрийского и Лисия⁴ (одного из тех, кто получал у него жалование). После того, как со всеми обыденными делами было покончено, Онесикрат сказал: «Что есть причина человеческого голоса, друзья, выяснять теперь — за столом — не время. Для этой темы нужна более трезвая обстановка. Поскольку же лучшие грамматики определяют его как “воздух, получивший удар и воспринимаемый на слух”⁵, а только вчера мы говорили о грамматике как об искусстве, способ-

¹ Выдающийся афинский политический деятель IV в. до н. э., современник (и противник) Демосфена.

² Онесикрата, одного из участников этого диалога.

³ Собственно, «Кроний» (праздник окончания земледельческих работ, приходившийся на период зимнего солнцестояния).

⁴ Онесикрат, предположительно, — врач и друг Плутарха, упомянутый в «Застольных беседах» (4, 678с7). Другие участники диалога — лица неизвестные.

⁵ Определение восходит в конечном итоге к Платону: «В общих чертах мы будем полагать, что голос есть удар, производимый воздухом и достигающий души, воздействуя через уши на мозг и кровь» (Ti. 67a). При этом «одни называют голос “воздухом, получившим удар”, другие — “ударом воздуха”» (Arist. Quint. I, 4, 30–31). Второй вариант из двух указанных Аристидом Квинтилианом, по-видимому, более распространен; ср. у Никомаха: «В целом звучание, как мы полагаем, есть удары воздуха, не прекращающиеся, пока не достигнут слуха» (Нарм. 4, 1–2). Голос же есть частный случай звучания, говорит Адраст: «Всякая мелодия и всякий звук есть голос, всякий голос — звучание, а звучание есть удары воздуха, удерживаемого от рассеивания» (см.: Птолемей [6, 14]).

ном воссоздавать звуки в знаках с целью напоминания, давайте посмотрим, какая наука о голосе идет вслед за той. Я полагаю, что это музыка. Ведь самое благочестивое дело для людей — петь гимны богам, одарившим лишь их членораздельной речью. На это, кстати, указал Гомер в таких словах:

Пеньем весь день ублажали ахейские юноши бога.
В честь Аполлона пеан прекрасный они распевали,
Славя его, Дальновержца. И он веселился, внимая⁶.

А теперь вопрос, знатоки музыки: кто первым стал ею заниматься? — Припомните своих коллег! — Что прибавлялось к ней с течением времени? И кто снискал себе славу, обратившись к музыкальной науке? Наконец, для чего и насколько это дело полезно?». Вот что сказал наставник.

[Речь Лисия]

[§3. Музыканты мифологического времени]

Лисий ответил: «Ты далеко не первый поднимаешь эту тему, дорогой Онесикрат. Чуть ли не все платоники и лучшие перипатетики усердно писали о древней музыке и о произошедшей в ней деградации⁷. Кроме того, немало тут постарались хорошо образованные грамматик и гармоник⁸. Конечно, у писателей достаточно много разногласий. Гераклид⁹, например, утверждает в “Своде знаменитых музыкантов”, что кифародию¹⁰ и кифародическую композицию изобрел Амфион, сын Зевса и Антиопы, <1132> научившийся этому, по-видимому, у своего отца¹¹. В качестве подтверждения он ссылается на запись, хранящуюся в Сикионе, по которой он упоминает аргивских жриц, а также поэтов и музыкантов¹². Того же времени, он полагает, и Лин с Эвбеи, сочинявший трены¹³, и Ант из Антедона

⁶ II, I, 472–474. Перевод В. В. Вересаева.

⁷ Об этом, в частности, писал Аристоксен (ученик Аристотеля и, стало быть, перипатетик) в несохранившихся трудах о музыке. Фрагменты из них вошли в сочинения позднейших авторов (включая данный текст; см. §31).

⁸ Как *грамматики* — греческие и римские исследователи языка, античные филологи, так *гармоники* — исследователи звуковысотности в музыке. Птолемида Киренская говорит: «Различаются музыканты и каноники. “Музыкантами” называют гармоников, которые исходят из чувств, а “канониками” — гармоников-пифагорейцев, хотя по роду те и другие музыканты» (см.: Птолемей [6, 31]). Из грамматиков в дальнейшем упомянут Дионисий Ямб (§15), гармоники все анонимны.

⁹ Гераклид Понтийский — философ IV в. до н. э.

¹⁰ Искусство пения под кифару.

¹¹ *Амфион* — сын Зевса, легендарный певец (мифологический персонаж), известный, среди прочего, участием в строительстве фиванских стен, когда камни сами двигались под звуки его лиры (Ног. Ars. 394–396).

¹² Речь идет, предположительно, о записях хронологического содержания, которые велись в одном из храмов Сикиона (города на северо-востоке Пелопоннеса).

¹³ По сообщению Диогена Лаэртского (I, 4, 1–10), *Лин* был сыном Гермеса и музы Урании, фиванцем. Он сочинил космогонию, где описал движения Солнца и Луны,

Беотийского, сочинявший гимны¹⁴, и Пиер из Пиерии — поэмы о музах¹⁵. Тогда же Филаммон Дельфийский изобразил в звуках <странствия> Латоны, рождение Аполлона и Артемиды; он учредил хоры при храме в Дельфах¹⁶. Тамир, родом из Фракии, был самым лучшим и сладкоголосым из тогдашних певцов, так что даже состязался с музами, по словам поэтов¹⁷. Еще рассказывают, что он воспроизвел битву богов с титанами. Был также в древности музыкант Демодок из Керкиры, воссоздавший разрушение Илиона и брак Афродиты с Гефестом¹⁸, а Фемий из Итаки — возвращение войск Агамемнона из-под Трои¹⁹. Тексты в упомянутых поэмах не были свободны от метра, а напоминали Стесихора и [других] древних авторов, сочинявших слова и облакавших их в мелодии²⁰. Ведь и Терпандр — продолжает

происхождение животных и растений, и только умер на Эвбее (остров в Эгейском море к северо-востоку от Афин). Упомянутый здесь Лин с Эвбеи, возможно, как-то связан с этим мифологическим философом-поэтом-музыкантом, хотя есть и другие версии его происхождения. Так, Поллукс (186, 133b26–134a6) соотносит его по преимуществу с Аполлоном, однако для уяснения историчности Лина разница невелика. Гермес, как известно, изобрел черепаховую лиру (хелис, букв. «черепаха»), но очень скоро обменялся ею с Аполлоном на коров. В результате древний лирник Лин рождается у разных авторов то от Гермеса, то от Аполлона. *Трен* (θρήνος) — погребальная песнь.

¹⁴ Об *Анте* (Ἄνθης) из Беотии (области в центральной Греции), сочинявшем гимны, других данных нет.

¹⁵ *Пиерия* — область в юго-западной Македонии, откуда был родом Орфей и где, согласно одной из версий мифа, пребывали музы (из-за чего их называли «пиеридами»). *Пиер* — предположительно эпоним этого места. По Аполлодору (I, 16, 1), возлюбленный музы истории Клио.

¹⁶ *Филаммон* — еще один музыкант мифологической поры, сын Аполлона (Pherecyd. Ath. 63b, 5–6), хозяина дельфийского святилища. Один из первых победителей Пифийских состязаний в пении гимнов (Paus. X, 7, 2, 5–6). «Изобразил в звуках» — ἐν μέλει, букв. — «в напевах», по смыслу — «в музыке». *Латона* — мать Аполлона и Артемиды; в поисках пристанища для их рождения, скрываясь от чудовища Пифона, она останавливается в конце концов на Делосе.

¹⁷ *Тамир* (Θάμιρις, он же Фамир, Фамирид, Тамирид, Тамирий) — сын Филаммона (Apollocl. I, 16, 4; Paus. X, 7, 2, 6–7). Именовался «фракийцем» (Ном. II, II, 595) по месту, где родила его мать, нимфа Аргиопа (Paus. IV, 33, 3, 9–11). Был следующим, после Филаммона, победителем Пифийских состязаний в пении гимнов (Paus. X, 7, 2, 6–7). Возгордившись, попытался соревноваться с самими музами, однако проиграл и был лишен в результате не только музыкального дара (букв. κίθαρῳδίας), но и зрения (Apollocl. I, 17, 2–7).

¹⁸ *Демодок* — аэд, аккомпанировавший себе на форминге, из восьмой книги «Одиссеи» (греческий остров *Керкира* — иначе *Корфу* — находится в той же группе островов Ионического моря, что и Итака). Пел о соре Одиссея с Ахиллом (VIII, 75–82), о любовной связи Афродиты с Аресом и наказании их Гефестом (VIII, 266–366), о возведении деревянного коня и взятии Трои (VIII, 499–520).

¹⁹ *Фемий* упомянут в «Одиссее» (I, 154 и др.) как певец, против своей воли услаждавший слух женихов Пенелопы. Там же (I, 326–327) сказано, что он пел, в числе прочего, о печально сложившемся для многих ахейцев возвращении на родину.

²⁰ *Стесихор* из Гимеры на Сицилии (§7; есть и другие версии его происхождения, см.: Suid. sigma, 1095) — знаменитый поэт VII–VI вв. до н. э. (невеждам говорили: «Не

Гераклид, — создатель кифародических номов²¹, свои и гомеровские тексты облакал в мелодии в том или ином номе, чтобы их петь на состязаниях (он, кстати, дал и имена кифародическим номам). Подобно Терпандру Клонас, создатель авлодических номов и просодиев, сочинял элегии и гекзаметры²², а Полимнест, родившийся позже²³, пользовался теми же метрическими формами.

знаешь пары слов из Стесихора!»). В словаре Суда назван *λυρικός*, т. е. «лирик» или «лирник». Для эпохи Стесихора это одно и то же: поэт, читающий свои стихи («тексты, не свободные от метра») нараспев и аккомпанирующий себе на лире (сольное исполнительство на струнных инструментах в то время не практиковалось). В другом месте назван «кифародом» (Suid. epsilon, 2681). Его сочинения существовали в виде собрания 26 книг на дорическом диалекте, из которых до нас дошли лишь фрагменты (поэм «Елена», «Разрушение Трои», «Возвращения» и др.; см.: Эллинские поэты [9, 316–323]).

²¹ *Терпандр* из Антиссы на Лесбосе (§30), или из Арн в Халкидике, или из Кимы в Эолиде (Suid. tau, 354) — поэт (*λυρικός*, как и Стесихор; см. коммент. 20) первой половины VII в. до н. э., которому приписывалось немало открытий в музыке: кифародических номов, использование дорийской неты, миксолидийского лада, ортической стопы, жанра сколий (§28), а также усовершенствование лиры, которую он первым сделал семиструнной (§30; Suid. tau, 354).

Номы — типизированные («узаконенные», по смыслу слова *νόμος*) композиции, где, в отличие от *жанра*, типизация могла охватывать чуть ли не все части музыкального (лад, интервальный род), тексто-музыкального (размер) и даже танцевального целого. Были кифародические и авлодические номы. Первые, как сказано, учредил Терпандр, вторые — Клонас (см. дальше по тексту). Подробнее о номмах см. в §4–6 (там же приведены названия, которые дал им Терпандр).

²² *Клонас* из Теги в Аркадии, на Пелопоннесе (или из Фив в Беотии, в Центральной Греции; см. §5) — музыкант, владевший авлодическим искусством (§5), т. е. соединявший пение с игрой на авлосе. Приписываемые ему авлодические номы перечислены в §4–5. Судя по сказанному в §4, он то ли на одно поколение старше Терпандра, жившего в первой половине VII в. до н. э., то ли его современник. Сведений о Клонасе, отличающихся от тех, что содержатся в данном трактате, у других авторов нет.

Просодий — гимн, сопровождавший шествия, процессии. *Элегия* — поэтическая форма, основанная на двустипихах из гекзаметра и пентаметра («элегический дистих»). «Сочинял элегии и гекзаметры» — т. е. в стиле кифародии.

²³ *Полимнест* из Колофона (в Лидии, Малой Азии), сын Мелета (§5) — последователь Клонаса во времени и, видимо, в авлодическом искусстве, умеренный новатор (§12), которому приписывалось открытие гиполидийского лада (§29). Создатель авлодических номов (§4). В словарях византийской эпохи есть выражение «полимнестово пение» (Hsch. pi, 2891), что означает «полимнестов вид мелопеи». Полимнест был сочинителем из Колофона, создававшим очень мелодичную музыку (*εὐμελής πᾶνυ*). См. также коммент. 47.

[§4. ПЕРВЫЕ НОМЫ]

Их авлодические номы, дорогой Онесикрат, — “Старый”²⁴, “Жалобы”²⁵, “Праздничный”²⁶, “Тростниковой овсянки”²⁷, “Погребальный”²⁸, “Трехчастный”²⁹. Позднее был открыт так называемый “полимнестов [вид мелопеи или номической композиции]”³⁰. Что же касается номов кифародии, они возникли не намного раньше авлодических — при Терпандре. Именно он дал имена кифародическим номам: некоему “Беотийскому” и “Эолийскому”, “Хореическому” и “Высокому”³¹, “Кепиону”³² и “Терпандрову”, а также “Тетродийному”³³. Кроме того, он создавал кифародические вступления в гекзаметрах. Что древние кифародические номы составлялись из гекзаметров, ясно благодаря Тимофею: самые первые номы он пел в гекзаметрах, примешивая к ним дифирамбическую речь, чтобы не сразу стало заметно его отступление от норм старинной музыки³⁴. По всей вероятности, Терпандр выделялся и кифародическим искусством: судя по письменным свидетельствам, он четырежды подряд побеждал в Пифийских состязаниях. По времени он очень стар, в частности — старше Архилоха³⁵,

²⁴ Ἀπόθετος, букв. «отложенный». Возможные значения: «старинный», «сокровенный», «тайный».

²⁵ Ἐλεγχοί, «Ἐλεγχοί» — плачи, сопровождавшиеся игрой на авлосе.

²⁶ Κομάρχιος, букв. «относящийся к тому, кто возглавляет шумную праздничную процессию».

²⁷ Σχοινίων — птица, предположительно, тростниковая (камышовая) овсянка.

²⁸ В рукописях «Κηπίων τε καὶ † Δεῖος». Вслед за Ф. Лассером [18, 112] читаю как Κήδειος — «погребальный», «похоронный». «Κηπίων» фигурирует ниже среди кифародических номов, получивших имена от Терпандра.

²⁹ Τριμερής (согласно другому чтению Τριμελής — «Трехчленный» или «Тримелический», «Трехпесенный»). В §8 подробнее говорится о «Трехчастном» номе Сакада, состоящем из трех строф: одна — в дорийском, другая — во фригийском, третья — в лидийском ладу. Там же указано, что ном называется «Тримелическим» из-за метаболы.

³⁰ τὰ Πολυμνήστεια (см. коммент. 23).

³¹ Ὠξύς, букв. «острый», «резкий». Применительно к звукам — «высокий».

³² Κεπίων (или, в других источниках, Καπίων) — ученик Терпандра (§6). Есть сообщение о том, что этот ном так назван «из-за того, что он «цветистый» и нравится публике» (Sch. Clem. Al. 297, 13), поскольку κηπίων означает «садик». Однако у Поллукса сказано, что ном назван Терпандром по имени «возлюбленного» Кепиона (IV, 65, 36).

³³ Τετραοίδιος, букв. «четырепесенный» (ἄοιδή — пение или песнь). Ср. выше «Трехчастный» и коммент. 29.

³⁴ Тимофей Милетский — кифарод V–IV вв. до н. э., известный в настоящее время, главным образом, своим новаторством в области музыкального искусства: использовании большего, чем прежде, числа струн — двенадцати вместо семи (§30). В других источниках указано число 10 или 11 (Suid. tau, 620). Оказавшись в Спарте, был вынужден, по приказу эфоров, срезать четыре струны из одиннадцати, оставив привычные семь (Боэций [2, 7]). «Примешивая к ним дифирамбическую речь» — т. е. более свободную по сравнению с гекзаметрами, которыми написаны, в частности, поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея».

³⁵ Архилох с Пароса — поэт (ποιητής, см.: Suda, alpha, 4112) середины VII в. до н. э., писавший элегии и ямбы. В §28 перечислены его многочисленные открытия, в основ-

как сообщает Главк Италийский в каком-то своем сочинении — кажется, «О древних поэтах и музыкантах»³⁶. Там он относит его к следующему поколению после первых сочинителей авлодии³⁷.

[§ 5. Создатели первых номов]

В «Своде о Фригии» Александр говорит³⁸, что с инструментальным аккомпанементом эллинов познакомил Олимп³⁹, а также Идейские дактили⁴⁰. Гиагнид стал первым играть на авлосе⁴¹, затем — его сын Марсий⁴², а затем — Олимп. Терпандр подражал стихам Гомера и музыке Орфея. Орфей же, по-видимому, никому не подражал, потому что никого тогда еще не было,

ном, в области поэтической метрики. Кроме того, «им создан аккомпанемент, сопровождающий пение, тогда как раньше аккомпанировали только в унисон» (речь идет об аккомпанементе на авлосе, коль скоро Архилох был автором элегий и ямбов). Терпандр вполне мог быть старше Архилоха, хотя оба они жили в VII в.

³⁶ Главк из Регия (в Южной Италии) — писатель V в. до н. э., современник Демокрита (D. L. IX, 38).

³⁷ Т. е. после Клонаса.

³⁸ Александр Милетский Полигистор («Многознающий») — грекоязычный писатель I в. до н. э., автор большого числа сочинений (Suid. alpha, 1129), в основном, не сохранившихся.

³⁹ Олимп, сын Мэона, мисиец — авлет, автор элегий и других песен, первооткрыватель (ἠγεμὼν) аккомпанеента на авлосах (Suid. omicron, 219). Ученик (по Аполлодору — отец) Марсия (коммент. 42). Время жизни — мифологическое, по сведениям из того же источника (Суды) — «до Троянской войны, а его именем названа гора в Мисии» (область на северо-западе Малой Азии). Тем не менее, в § 7 говорится о двух Олимпах: древнем и новом, его потомке. Первый — «автор номов в честь богов», а также «Колесничного» нома. Второй — фригийский авлет, автор «Многоглавого» нома, жил, по-видимому, в VII в. до н. э., т. е. тогда же, когда и Терпандр, Клонас и другие учредители номов. Древний Олимп считался изобретателем энгармонического рода (§ 11, 29), который он соединял с лидийским (§ 15) и фригийским (§ 33) ладами, а также многих ритмов (§ 29, 33). Стал «родоначальником эллинской и вообще прекрасной музыки» (§ 11).

⁴⁰ Племя мифических существ, обитавшее на горе Иде то ли на Крите, то ли в Малой Азии (D. S. V, 64, 3–4) — гора Ида есть там и там. Орфей обучился у них священным обрядам, которые он впоследствии передал эллинам (D. S. V, 64, 4–5). От них родились куреты, ставшие служителями богини Реи. Когда появился на свет маленький Зевс, куреты стучали (συνέκρουον) копыями о щиты, чтобы заглушить его плач (Apollo. I, 5, 6–9). Возможно, это и было первым «аккомпанементом» — по-гречески κροῦματα (букв. «удары», т. е. «бой», как говорят: «бой барабана»), тем более, что куреты и Идейские дактили в поздние времена отождествлялись (Paus. V, 7, 6, 6–8).

⁴¹ Гиагнид — легендарный фригийский авлет, «родоначальник авлетики» (§ 7). Впрочем, изобретение авлоса и авлетики — скорее, дело не человека, а бога, предположительно — Аполлона (§ 14). Афиней, со ссылкой на Аристоксена, приписывает Гиагниду открытие фригийского лада (XIV, 18, 39–40; ср.: Anon. Bellerm. 28), Бозций [2, 41] — добавление шестой струны, т. е. изобретение гексахорда.

⁴² Марсий, сын Гиагнида (по Аполлодору — Олимпа), известен тем, что нашел авлос, брошенный Афиной, и, научившись на нем играть, вызвал на музыкальное состязание Аполлона. Проиграв, был повешен на дереве и лишился кожи (Apollo. I, 24, 1–10), которую Аполлон размстил отдельно. Впоследствии она начинала шевелиться под звуки авлоса (Ael. VH XIII, 21).

если не считать сочинителей авлодий. Однако искусство Орфея, как представляется, на них мало похоже⁴³.

<1133> Клонас, создатель авлодических номов, родившийся немного позже Терпандра, был из Тегеи, как говорят аркадцы, или из Фив, как говорят беотийцы. Архилох, по имеющимся сведениям, родился после Терпандра и Клонаса. Тем не менее, некоторые исследователи считают, что до Клонаса авлодическим искусством владел Ардал Трезенский⁴⁴. Еще был сочинитель Полимнест, сын Мелета из Колофона, создатель “полимнестовых номов”⁴⁵. Что же касается Клонаса, о нем упоминают как об авторе номов “Старый” и “Тростниковой овсянки”⁴⁶. А о Полимнесте сообщают Пиндар и Алкман — мелические поэты⁴⁷. Вместе с тем, некоторые из кифародических номов Терпандра, как говорят, составил древний Филаммон из Дельф⁴⁸.

[§6. О СТИЛЕ ДРЕВНЕЙ КИФАРОДИИ И О КИФАРЕ]

В целом кифародия и у Терпандра, и далее, вплоть до времен Фринида⁴⁹, оставалась вполне простой: в древности не допускалось создавать кифародию так, как ныне, — изменять гармонию и ритм, т. е. в каждом номе

⁴³ *Орфей* из Либетр в Пиерии (Фракия, см. коммент. 15), сын Эагра и музы Каллиоппы, жил лет за 75 до Троянских событий (Suid. omicron, 654), ученик Лина (коммент. 13). Тем не менее, в §10 упоминается в одном ряду с Архилохом и Терпандром — поэтами VII в. до н. э. Того же времени и «сочинители авлодий» (Клонас, Полимнест и др.). Искусство Орфея «на них мало похоже», так как он — благородный лирик, приверженец Аполлона, а не Диониса, за что и пострадал, оказавшись в неподходящее время недалеко от справлявших свой культ вакханок. Посвященные ему легенды кратко изложены у Аполлодора (I, 14, 1–16, 1). Считался учредителем мистических обрядов и одним из «древнейших философов» (D. L. I, 5, 1–2).

⁴⁴ Во времена Плутарха был некий *Ардал Трезенский* — «авлод и жрец при храме Ардалийских Муз, воздвигнутом древним Ардалом Трезенским» (Plu. 2, 149f8–a2). Рассказывая о Трезене (город в Арголиде, на Пелопоннесе), Павсаний упоминает о храме муз, который, «как говорят, построил Ардал, сын Гефеста. Этого Ардала считают изобретателем авлоса, а муз из-за него именуют Ардалидами» (II, 31, 3, 4–7). Очевидно, что речь идет о древнем Ардале Трезенском.

⁴⁵ См. коммент. 23. Перевожу по: Einarson, Lacy [17, 364]. К. Циглер помечает это место как испорченное.

⁴⁶ См. выше (§4) об авлодических номах.

⁴⁷ Пиндар (VI в. до н. э.) и Алкман (VII в. до н. э.) — крупнейшие представители хоровой лирики. Строку Пиндара сохранил Страбон (XIV, 1, 28, 10–13): «Упоминает Пиндар и Полимнаста (sic) как знаменитого музыканта: “Колофонского Полимнаста вѣдом тебе и каждому несущийся звук” [пер. М. Л. Гаспарова]». Сообщение же Алкмана (само оно не дошло) говорит о том, что Полимнест жил не позднее второй половины VII в. до н. э. (ср. коммент. 23).

⁴⁸ См. коммент. 16.

⁴⁹ Кифарод V в. до н. э. из Митилены (на Лесбосе). Был победителем Панафинейских игр и даже считался первым кифаристом среди афинян, хотя начинал как авлод. Играть на кифаре научился у Аристоклида — знаменитого кифариста, потомка Терпандра (Suid. phi, 761). В §30 назван в числе тех, кто ввел всевозможные новшества в музыку, однако не зашел еще слишком далеко в своем новаторстве.

сохраняли его высоту. Поэтому они и получили это имя: их прозвали номы⁵⁰, так как было не позволено преступать узаконенное в каждом из них высотное положение⁵¹. После выполненного в свободной форме обращения к богам сразу же делался переход к Гомеру и к другим поэтам (как видно по вступлениям Терпандра).

Конструкция кифары была создана при Кепионе, ученике Терпандра⁵². Ее назвали “Азиатской” из-за того, что пользовались ею лесбийские кифароды, проживавшие недалеко от Азии. В конце концов, говорят, Периклит, родом с Лесбоса, победил в Лакедемонии на Карнеях⁵³. С его смертью у лесбийцев закончилась непрерывная традиция их кифародии⁵⁴. Некоторые ошибочно относят ко времени Терпандра Гиппонакта, хотя, по-видимому, уже Периклит был старше⁵⁵.

[§7. ПЕРВЫЕ АВЛЕТЫ И АВЛЕТИЧЕСКИЕ НОМЫ]

Сказав как о древних авлодических, так и о кифародических номах, перейдем к авлетам. Ранее упоминавшийся Олимп — один из фригийских авлетов, — как говорят, сочинил в честь Аполлона авлетический ном, названный “Многоглавым”⁵⁶. Этот Олимп будто бы происходил от первого Олимпа — ученика Марсия, — автора номов в честь богов⁵⁷. Будучи близким другом Марсия и научившись от него авлетике, тот ввел у эллинов [эн]армонические номы, которыми они и ныне пользуются на празднествах богов⁵⁸. По другим сведениям, “Многоглавый” ном принадлежит Кратету, ученику

⁵⁰ νόμοι, букв. «законы».

⁵¹ По-видимому, речь идет о том, что в древней кифародии было не принято делать метаболы — ритмические и ладовые (последние предполагали изменение высотного положения прослабаномена, меры и всех остальных ступеней). Правда, в §8 упоминается «Трехчастный» ном Сакада, состоявший из трех строф: в дорийском, фригийском и лидийском ладах, но он был, скорее всего, исключением.

⁵² См. коммент. 32.

⁵³ Ежегодный праздник в честь Аполлона Карнейского. О *Периклите* ничего более не известно.

⁵⁴ Начавшаяся с Терпандра.

⁵⁵ *Гиппонакт* из Эфеса — поэт (Str. XIV, 1, 28, 8), ямбограф, живший в Клазоменах (Suid. iota, 588) на рубеже VI–V вв. до н. э. (Phot. Bibl. 239, 319b31). Если Периклит старше, его следует относить к VI в. до н. э.

⁵⁶ Пиндар (Р. 12) приписывает его богине Афине и связывает с мифом о Персее, убившем горгону Медузу и обратившем в камень — с помощью ее главы — своих врагов.

⁵⁷ С двумя Олимпами все же остается неясность, так как ранее (в §5) упоминался именно первый Олимп (коммент. 39).

⁵⁸ Вместе с тем, в §38 автор пишет, что ныне энармонический род «совершенно неупотребителен и многие вообще не способны воспринимать энармонические интервалы». Очевидно, что «ныне» в том и другом случае соотносится с разными эпохами, отстоящими друг от друга лет на 500.

Олимпа⁵⁹. Однако Пратин⁶⁰ говорит, что этот ном принадлежит младшему Олимпу.

А вот так называемый “Колесничный” ном якобы сочинил первый Олимп, ученик Марсия. Некоторые полагают, что Марсия [на самом деле] звали Массом; другие думают, что все же Марсием. Сыном он был Гиагнида, родоначальника авлетики⁶¹. О том, что “Колесничный” ном принадлежит Олимпу, можно узнать из труда Главка о древних поэтах⁶²; а еще оттуда можно почерпнуть, что Стесихор из Гимеры не подражал ни Орфею, ни Терпандру, ни Архилоху, ни Фалету⁶³, а именно Олимпу, используя “Колесничный” ном и разновидность дактиля (которую некоторые связывают с “Ортическим” номом)⁶⁴. Еще есть мнение, что этот ном изобрели мисийцы, среди которых были в древности авлеты⁶⁵.

[§ 8. АВЛЕТЫ VII в. до н. э. и их номы]

Есть и другой древний ном, именуемый “Смоковничным”, который <1134> (как говорит Гиппонакт⁶⁶) играл на авлосе Мимнерм⁶⁷. Дело в том,

⁵⁹ О *Кратеме*, ученике второго Олимпа (коммент. 39), жившем не позднее VII в. до н. э., ничего более не известно.

⁶⁰ *Пратин* из Флиунта (Пелопоннес), рубеж VI–V вв. до н. э. — один из авторов древней аттической трагедии, первым создавший сатирическую драму (Suid. pi, 2230). Дошли лишь фрагменты его гипорхем (сочинений для поющего и танцующего хора), а также ссылки на его свидетельства, которых немало в данном тексте.

⁶¹ О Марсии см. коммент. 42, о Гиагниде — 41. Имя «Масс» в такой форме нигде более не встречается.

⁶² См. коммент. 36. Ссылки на Главка есть также в § 4 и 10.

⁶³ *Фалет* критянин или иллириец (т. е. житель западных областей Балканского полуострова), лирический поэт, лирик (Λυρικός), жил до Гомера (Suid. theta, 21), который родился за 57 лет до первой Олимпиады (Suid. omicron, 251), состоявшейся в 776 г. до н. э. Тем не менее, в § 10 сказано, что Фалет «жил после Архилоха» (коммент. 35), но «был старше Ксенокрита» (коммент. 75). Это означает, что его следует относить к середине или второй половине VII в. до н. э. Автор пеанов (хоровых песен в честь Аполлона).

⁶⁴ *Ортический («прямой») ном* «называется так из-за ритма, как и хореический» (Hsch. omicron, 1188). В § 28 Терпандру приписывается создание «ортической мелодики с ортическими, а также помеченными хореическими стопами». Также и Поллук возводит этот ном к Терпандру (IV, 65, 3–4). Именно его исполнил знаменитый певец Арион перед тем, как броситься в море, спасаясь от угрожавших ему разбойников (Hdt. I, 24).

⁶⁵ *Мисийцы* — жители Мисии, области на северо-западе Малой Азии. Самый известный мисийский авлет — Олимп (коммент. 39).

⁶⁶ См. коммент. 55. Гиппонакт рассуждал о многих предметах в ямбических стихах, фрагменты которых сохранились в составе сочинений других авторов.

⁶⁷ Элегик (ἔλεγεια ποιός), родом из Колофона (как Полимнест), или из Смирны, или из Астипалеи. Жил в последней трети VII в. до н. э. Звался «Лигиастадом» (от λύος «звонкоголосый») из-за благозвучия и голосистости (Suid. mu, 1077). Страбон (XIV, 1, 28, 8–9), перечисляя достойных упоминания колофонцев, называет его авлетом и создателем элегий. У Афиня (XIII, 71, 35–36) есть намек на то, что Мимнерм изобрел пентаметр (дактилический пентаметр — размер второй строки элегической строфы).

что поначалу авлоды пели элегии, положенные на музыку (судя по записи о музыкальном состязании на Панафинеи)⁶⁸. Был и Сакад Аргивский — сочинитель песен и элегий с музыкой⁶⁹. Он также был превосходным авлетом, по имеющимся сведениям — трижды Пифийским победителем. Кстати, его упомянул Пиндар⁷⁰. Так вот, поскольку во времена Полимнеста и Сакада существовало три лада — дорийский, фригийский и лидийский, говорят, что Сакад написал в каждом из них строфу и обучил хор их петь: первой — дорийскую, второй — фригийскую, третьей — лидийскую⁷¹. Этот ном называется “Трехчастным” из-за метаболы. Впрочем, в Сикионской записи о сочинителях указано, что изобретателем “Трехчастного” нома был Клонас⁷².

[§9. СПАРТАНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ УЛОЖЕНИЯ.
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ VII в. до н. э.]

Первое музыкальное уложение, произведенное Терпандром, возникло в Спарте⁷³. Второе более всего обязано Фалету из Гортины, Ксенодаму Киферскому⁷⁴, Ксенокриту Локрийскому⁷⁵, Полимнесту Колофонскому и Са-

Смоковничный ном «подыгрывался на авлосе» при очистительных обрядах, когда скверна изгонялась из города ветками смоковницы (Hsch. kappa, 3918).

⁶⁸ *Панафинеи* — «всеафинский» праздник, посвященный богине Афине в городе, названном ее именем. Упомянутая запись говорит о том, что *ранее* в музыкальном состязании на Панафинеи участвовали авлоды, однако впоследствии такая практика, по-видимому, была прекращена. С этим в целом согласуется сообщение Аристотеля о том, что некогда авлос был чрезвычайно популярен среди афинян, так что чуть ли не каждый умел на нем играть. Потом же он был отвергнут, поскольку лучше научились судить о том, что ведет к добродетели, а что — нет (Pol. 1341a17–39).

⁶⁹ *Сакад* из Аргоса, что на Пелопоннесе, — знаменитый авлет, современник Полимнеста, жившего во второй половине VII в. до н. э. (§8). Один из создателей (наряду с Мимнермом) элегии как авлодического жанра (§9). Умеренный новатор, не забывавший о хорошем тоне (§12). Из «Описания Эллады» Павсания известно, что в 586 г. до н. э. Сакад впервые выиграл соревнования авлетов в Дельфах, после чего побеждал на Пифиадах еще дважды (X, 7, 4, 7–5, 1).

⁷⁰ У Павсания (IX, 30, 2, 4–7) сказано, что ваятель статуи Сакада на Парнасе, не поняв смысла, вложенного Пиндаром во введение к какому-то своему сочинению, «изобразил тело авлета не больше в длину, чем авлос». Само сочинение Пиндара не сохранилось.

⁷¹ Ср. у Птолемея [6, 220]: «Древние знали только дорийский лад, фригийский и лидийский, отличающиеся друг от друга на тон».

⁷² О Клонасе см. коммент. 22; Сикионская запись упоминалась в §3.

⁷³ См. коммент. 21, где перечислены главные нововведения Терпандра. В «уложение» (*κατάστασις*), возможно, входило использование гекзаметра (§3), создание простых мелодий, без метаболы (§6). Не в последнюю очередь речь могла идти и о семи струнах кифары — такого их числа спартанцы держались впоследствии долгое время.

⁷⁴ О *Ксенодаме*, кроме как в этом месте, нигде больше ничего не сказано.

⁷⁵ *Ксенокрит* из Локр италийских, предположительно, был младше Фалета (§10), который сам жил после Архилоха, т. е. Ксенокрита можно отнести ко второй половине VII в. до н. э. Схолиаст к Пиндару сообщает, что «есть некий локрийский лад (Локристί τις ἄρμονία), который использовал Ксенокрит из Локр» (Sch. Pi. O. 10, 17k, 2–3).

каду Аргивскому⁷⁶. Как говорят, они причастны к учреждению спартанских Гимнопедий, Представлений в Аркадии и Эндиматий в Аргосе, как их там называют⁷⁷. Последователи Фалета, Ксенодама и Ксенокрита были сочинителями пеанов, Полимнеста — так называемых ортий⁷⁸, Сакада — элегий. Другие (как, например, Пратин) утверждают, что Ксенодам был автором не пеанов, а гипорхем⁷⁹; при этом указывают на песню Ксенодама, представляющую собой типичную гипорхему. Тот же род поэзии использует и Пиндар. А то, что пеан отличается от гипорхемы, видно по сочинениям Пиндара, писавшего и пеаны, и гипорхемы⁸⁰.

⁷⁶ О Фалете см. коммент. 63, о Полимнесте — коммент. 23, о Сакаде — коммент. 69. Второе «уложение» могло быть связано с введением более разнообразных метров (Фалет, § 10), расширением круга ладов за счет локрийского (Ксенокрит, коммент. 75) и гиполидийского (Полимнест, § 29), использованием нескольких ладов в разных частях одной композиции (Сакад, § 8).

⁷⁷ *Гимнопедии* — праздник в Спарте, в ходе которого обнаженные (γυμνοί) юноши (παῖδες) устраивали ритуальные пляски с пением в честь Аполлона (Paus. III, 11, 9, 4–7). Как культовый жанр представляли собой «хоры благовидных юношей и благородных мужей, которые танцевали обнаженными и пели песни (ᾠσται) Фалета и Алкмана — пеаны [в честь Аполлона] Дионисодота Лаконского» (Sosib. ap. Ath. XV, 22, 21–24). Учреждение гимнопедий, на основании косвенных данных, относят к 670 г. до н. э. О Представлениях (Ἀποδείξεις) в Аркадии и Эндиматиях (по смыслу слова — что-то связанное с одеждой или одеванием) в Аргосе ничего не известно.

⁷⁸ В связи с «так называемыми ортиями» исследователи (Weil, Reinach [20, 38]; [Lasserre, 18, 160]) вспоминают об Ортическом («прямом») номе Терпандра (см. коммент. 64), хотя *последователи Полимнеста* должны были быть авлодами. Поскольку только что говорилось о пеанах (гимнах в честь Аполлона), возможно, следовало бы вспомнить и о том, что в Спарте было святилище Артемиды Ортии, в честь которой также создавались гимны (у Гомера, в частности, есть таковой). С некоторой уверенностью можно говорить лишь о том, что *ортии* — песнопения (скорее, хоровые) в сопровождении авлоса.

⁷⁹ ὑπόρχημα, букв. «подтанцовка», однако Фотий обращает внимание на то, что «древние часто использовали приставку “под” в значении “с”, т. е. *гипорхема* означает «с танцем» или, лучше, «танцую» (Bibl. 239, 320b33–35). В этом жанре особенно проявляется «общность, соучастие друг в друге танца и поэзии, делающих одно дело: подражание посредством поз и имен» (Plu. 4, 748a8–b1). Лукиан говорит, что «на Делосе жертвоприношения не обходились без пляски, а та сопровождалась музыкой. Собравшись в хоры, юноши вели хоровод под звуки авлоса и кифары, в то время как лучшие из них танцевали (ὑπόρχουντο). Созданные для таких хоров песни стали называться гипорхемами (“танцевальными”») (Salt. 16, 1–7). Здесь и далее в этом абзаце автор старается развести пеан и гипорхему, но есть и такое свидетельство: «Хвалы бывают либо богам, либо смертным. Те, что богам, мы именуем гимнами, которые, в свою очередь, разделяем по каждому богу. Пеаны в честь Аполлона мы называем также гипорхемами, [гимны] в честь Диониса — дифирамбами, иобакхами и т. п., в честь Афродиты — любовными, а посвященные другим богам или по роду — гимнами, или конкретнее — например, к Зевсу» (Men. Rh. Divisio 331, 18–332, 2).

⁸⁰ Из античной биографии Пиндара известно, что у него было две книги гимнов, пеанов, дифирамбов и две книги гипорхем (Vit. Pind. 3, 7–9), т. е. те и другие сочинения указаны отдельно. От гипорхем осталось несколько фрагментов (Пиндар, Вакхилид [4, 207–209]).

[§ 10. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ VII в. до н. э. (ПРОДОЛЖЕНИЕ)]

Что же касается Полимнеста, он создавал авлодические номы. Пользовался ли он в мелопее «Ортическим» номом, как говорят гармоники⁸¹, или нет, мы не можем с уверенностью утверждать: у древних о том ничего не сказано. Кроме того, не все согласны с тем, что Фалет Критский⁸² был автором пеанов. Так, Главк полагает, что Фалет жил после Архилоха, поскольку подражал его песням, разве что делая их длиннее и еще используя в мелопее пеон и кретик⁸³ — метры, которые Архилох не использовал, как и Орфей и Терпандр. Есть мнение, что Фалет позаимствовал это у Олимпа, из его авлетического искусства, после чего снискал имя хорошего сочинителя. И касательно Ксенокрита, родом из Локр Италийских, есть сомнения в том, что он был сочинителем пеанов: говорят, он разрабатывал героические сюжеты с действием, из-за чего их некоторые называют дифирамбами⁸⁴. Главк полагает, что Фалет был старше Ксенокрита.

[§ 11. ОТКРЫТИЕ ЭНАРМОНИЧЕСКОГО РОДА]

Олимп, как сообщает Аристоксен, считается у музыкантов изобретателем энармонического рода: всё, что существовало до него, было в диатонике и хроматике⁸⁵. Это изобретение они представляют себе следующим образом: находясь в диатонике, Олимп частенько переводил мелодию на диатоническую парипату то с парамесы, то с месы, пропуская диатоническую лихану⁸⁶. Обратив внимание на замечательный характер музыки, он образовал на этом соотношении <1135> чудесную систему и, приняв ее, стал использовать в дорийском ладу⁸⁷. Как видно, он не затрагивал особенностей диатоники и хроматики, а также [эн]армоники⁸⁸. Тем не менее, таковы были его первые энармонические [сочинения]. Первым из них считается

⁸¹ См. коммент. 8.

⁸² Упомянутый уже Фалет из Гортины. Гортина — город на Крите.

⁸³ *Пеон* — четырехсложный пятиморный (—○○○), *кретик* («критская стопа») — трехсложный пятиморный (—○○) размер.

⁸⁴ Из дифирамбов впоследствии развилась трагедия с героическим, как правило, сюжетом, т. е. действием, развертывающимся вокруг героя и приводящим к его гибели, потому что он — жертва изначального дионисийского обряда.

⁸⁵ «Первым и древнейшим родом надо полагать диатонический: с ним в первую очередь сталкивается человеческая природа. Второй — хроматический. Третий же и самый молодой — энармонический: восприятие приравнивается к нему в последнюю очередь и с затратой немалых усилий» (Аристоксен [1, I²⁰]).

⁸⁶ Т. е. брал либо тритон (от парамесы до диатонической парипаты), либо дитон (от месы до той же парипаты). Типовая диатоническая парипата совпадает по высоте с энармонической лиханой, а несоставной дитон в верхней паре звуков тетра хорда (меса/лихана) — характерный интервал энармонического рода.

⁸⁷ В дорийском ладу вышеупомянутые меса и парамеса могут рассматриваться в функции центрального элемента системы.

⁸⁸ Речь идет о том, что Олимп не использовал полутоны и диесы (хроматические и энармонические) в нижней части тетра хорда, т. е. обходился трихордом вместо тетра хорда.

“Спондей”⁸⁹, где не обнаруживается особенностей ни одного разделения⁹⁰; разве что кто-нибудь, глядя на повышенный спондиасм, станет утверждать, что это похоже на диатонику⁹¹. Впрочем, ясно, что в основе такого предположения — ошибка и экмелика: ошибка, потому что данный интервал на диесу меньше тона при ведущем [звуке]⁹²; экмелика, потому что, даже если взять в функции тона этот самый повышенный спондиасм, получится два дитона подряд — несложенный и сложенный⁹³. В самом деле, энармонический пикнон в средних⁹⁴, которым пользуются сейчас, как представляется, не принадлежит [тому] поэту⁹⁵. Кстати, нетрудно определить, звучит ли на авлосе что-то старинное: в таком случае полутон в средних будет несоставным⁹⁶.

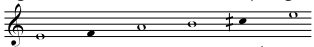
Таковы были первые энармонические [сочинения]. Позже полутон был разделен [в сочинениях] и в лидийском, и во фригийском ладах⁹⁷. Олимп, как представляется, расширил музыку благодаря тому, что ввел в нее нечто не существовавшее [прежде] и неизвестное его предшественникам. Так он стал родоначальником эллинской и [вообще] прекрасной музыки.

⁸⁹ Возможно, сопровождало культовые возлияния (σπονδεῖον — чаша для возлияний).

⁹⁰ Не обнаруживается особенностей диатонического, хроматического или энармонического разделения тетра хорда, что и неудивительно при трихордной организации звукоряда.

⁹¹ Спондиасм, по Аристиду Квинтилиану (I, 11, 98), — ход вверх на интервал в три четверти тона, который мог оказаться «похожим» на тоновый, хотя он на четверть меньше его.

⁹² «Ведущий звук» (ἡγεμόν) — меса; ср.: «Меса, будучи ведущим звуком, — верхняя в тетра хорде [средних]» (Aristot. Pr. 920a21). Таким образом, «тон при ведущем» звуке — разделительный тон от меса до парамеса, а «повышенный спондиасм» — «тричетвертитон» от парамеса до паранеты отделенных (с пропуском триты отделенных).

⁹³ Имеется в виду звукоряд , где *a-h* — разделительный тон от меса до парамеса, а от *h* вверх — спондиасм (интервал в три четверти тона), который «похож» на целый тон. Если представить себе, что спондиасм и есть целый тон, получится два дитона подряд: несложенный (*f-a*) и сложенный (*a-h-cis*). Согласно одной из теорем Аристоксена (III³⁷⁻³⁹), «два дитона не могут быть расположены подряд <...>, так как это неблагозвучно (ἔκκελές)», хотя Аристоксен исходит в своем доказательстве этой теоремы из того, что оба дитона — несложенные.

⁹⁴ ἐν ταῖς μέσαις — нетипичное словоупотребление. Говоря конкретно о тетра хорде средних, греческие теоретики обычно использовали выражение τῶν μέσων. Энармонический пикнон располагался между звуками *e* и *f* (на примере в коммент. 93).

⁹⁵ Т. е. Олимпу, о котором говорилось выше.

⁹⁶ Пикнон в архаической музыке не сложен из двух интервалов, как в эпоху классической античности, а представляет собой один интервал (строго говоря, это вообще не пикнон, коль скоро пикнон — это два интервала, которые меньше третьего в тетра хорде). Так вместо тетра хорда получается трихорд *e-f-a* (на примере в коммент. 93).

⁹⁷ В результате из древнего трихорда *e-f-a* возник энармонический тетра хорд средних *e-f|f-a* с пикноном от *e* до *f*.

[§ 12. О ТОНКОМ И ГРУБОМ НОВАТОРСТВЕ]

Кроме того, существует вопрос и о ритме. В самом деле, были найдены роды и виды ритмов, наряду с родами и видами мелопеи и ритмопеей⁹⁸. Ранее всего новаторство Терпандра придало музыке некое правильное направление. После Терпандра использовал новшества Полимнест; однако и он придерживался хорошего тона, и точно так же Фалет и Сакад. Ведь и они новаторы, по крайней мере в ритмопее, не нарушавшие, впрочем, хорошего тона. Есть еще определенные нововведения Алкмана и Стесихора, не выходящие за границы прекрасного. Напротив, Крекс⁹⁹, Тимофей¹⁰⁰, Филоксен¹⁰¹ и некоторые другие сочинители их поколения оказались новаторами поглубже: их больше привлекала модная и эффектная, как говорится, “развлекательность”. Получается, что немногострунность и благородная простота принадлежат только древней музыке.

[§ 13. ОКОНЧАНИЕ РЕЧИ ЛИСИЯ]

Рассказав по возможности о старинной музыке и ее первооткрывателях — благодаря кому она в разное время развивалась, — я на этом прервусь, передав слово уважаемому Сотериху, опытному не только в музыке, но и вообще человеку широко образованному. Мы-то искушены больше в технической стороне музыки». Заметив это, Лисий окончил речь.

[РЕЧЬ СОТЕРИХА]

[§ 14. МУЗЫКА — ИЗОБРЕТЕНИЕ БОГОВ, А НЕ ЛЮДЕЙ]

Сотерих вслед за ним сказал примерно так: «Ты обратил нас к речам о благородном и весьма богоугодном деле, дорогой Онесикрат. Я воздаю

⁹⁸ «То, что ритмопея и ритм — не одно и то же, объяснить далеко не просто; убедит в этом следующая аналогия. Когда мы рассматривали природу мелоса, мы видели, что мелопея — не то же, что система, лад, род, метабола; так же, надо полагать, обстоит дело с ритмом и ритмопеей. Мы обнаружили, что мелопея есть некоторое *использование* мелоса; соответственно, занимаясь ритмикой, мы утверждаем, что и ритмопея есть некоторое *использование*» (Аристоксен [8, 51–52]). В разделе о мелопее Клеонид (14, 1–8) перечисляет и кратко характеризует четыре вида движения голоса: ведение, плетение, повторение, усиление.

⁹⁹ О Крексе известно, что он создавал дифирамбы (§28). Он также упоминается у Филодема: «Поэма Крекса, будучи вполне себе складной, представляется куда более достойной, нежели присоединенная к ней музыка» (Mus. X, 2–6).

¹⁰⁰ См. коммент. 34.

¹⁰¹ Филоксен с Киферы, сын Евлотида — «лирик», живший в конце V — начале IV в. до н. э., автор 24 дифирамбов (Suid. phi, 393), один из самых знаменитых поэтов своего времени. Известный новатор, наряду с Тимофеем (коммент. 34), в паре с которым он часто упоминается (§30, 31). Как пишет Дионисий Галикарнасский (Comp. 19, 34–41), «сочинители дифирамбов — по крайней мере, те, кто следовал Филоксену, Тимофею и Телесту, — делали ладовые метаболы, используя дорийский лад, фригийский и лидийский в одной и той же песне. Кроме того, они изменяли мелодии, делая их то энгармоническими, то хроматическими, то диатоническими. Также и в ритмах они пользуются полной свободой, демонстрируя свою независимость».

должное той области, в которой Лисий является знатоком, а также эрудиции, которую он продемонстрировал, говоря о первооткрывателях музыки и о тех, кто оставил об этом свидетельства. Однако же я замечу, что он опирался лишь на письменные источники. Мы же привыкли считать, что первооткрывателем лучшего, что есть в музыке, был не какой-то человек, а украшенный всеми добродетелями бог Аполлон. Ведь вовсе не Марсия, Олимпа и не Гиagriда это изобретение — авлос, как некоторые полагают (будто бы только кифара — Аполлона), а бога [т. е. самого Аполлона], как и авлетики с кифаристикой, что видно из хороводов и жертвенных обрядов, посвященных [этому] богу, которые сопровождали авлосы, судя по описаниям в гимнах Алкея и многих других авторов¹⁰². <1136> Кстати сказать, у его статуи на Делосе в правой руке — лук, в левой же — Хариты, причем каждая держит музыкальный инструмент: одна — лиру, другая — авлосы, а та, что в центре, — сириг у самых губ. И не мои это слова: об этом повествуют Антиклид <в “Делике”> и Истр в “Явлениях”¹⁰³. Данное изображение настолько древнее, что было изготовлено, как говорят, меропами во времена Геракла¹⁰⁴. Кроме того, мальчика, доставляющего в Дельфы темпейский лавр, сопровождает авлет¹⁰⁵; а еще, говорят, жертвенные дары гипербореев раньше отправлялись на Делос в сопровождении авлосов, сириг и кифар¹⁰⁶. Иные утверждают, что чуть ли не сам бог играл на авлосе (это передает Алкман — лучший мелический поэт¹⁰⁷). Коринна же полагает, что

¹⁰² В немногочисленных фрагментах гимнов *Алкея* — поэта с острова Лесбос (конец VII — начало VI в. до н. э.) — подобных описаний нет. Однако в X пифийской оде Пиндара есть такая картина (речь идет о гипербореех): «Не чуждается их нрава и Муза: / Хоры дев, звуки лир, свисты флейт (αὐλῶν) / Мчатся повсюду, / Золотыми лаврами сплетены их волосы, / И благодушен их пир» (цит. по: Пиндар, Вакхилид [4, 109–110], пер. М. Л. Гаспарова).

¹⁰³ *Антиклид* Афинский — историк III в. до н. э. «Делика» (т. е. «О Делосе») — его сочинение, о котором сообщают античные авторы (напр., *Hellenic. fr.* 131b), где, возможно, описывалась статуя Аполлона. *Истр* из Кирены или Македонии (*Suid. iota*, 706) — писатель III в. до н. э. Полное название его сочинения — «Явления Аполлона» (*Pausanias Attic. ta*, 48, 2–4). Насколько можно понять автора трактата «О музыке», своими глазами статую Аполлона в Дельфах он не видел. У Павсания, автора «Описания Эллады», говорится только о том, что на руке у Аполлона «сделаны три хариты» (IX, 35, 3, 3–5). У Макробия же сказано о том, что грации у Аполлона на правой руке, а лук — в левой (I, 17, 13), что представляется более естественным.

¹⁰⁴ *Меропы* — жители острова Кос в крито-микенскую эпоху, которых сокрушил Геракл (*Pi. N.* 4, 26). Упомянутое изображение Аполлона, по сообщению Павсания (II, 32, 5; IX, 35, 3), было создано Ангелионом и Тектеем, жившими, судя по всему, не ранее VI в. до н. э.

¹⁰⁵ Речь идет о празднике «Септерий» («Почитание»), отмечавшемся раз в девять лет в Дельфах. Есть краткое описание у Элиана (*VH III*, 1, 58–70), но об авлете у него ничего не сказано.

¹⁰⁶ Об отправлении жертвенных даров гиперборейцами — северными соседями скифов — весьма подробно повествует Геродот (IV, 33), однако и у него о музыкальных инструментах ничего не сказано.

¹⁰⁷ Бог — Аполлон. В сохранившихся фрагментах Алкмана об этом ничего нет.

играть на авлосе Аполлона обучила Афина¹⁰⁸. В общем, почтенна музыка, ибо она — изобретение богов.

[§ 15. Возникновение лидийского лада]

И обращались к ней древние — как, впрочем, и ко всем другим занятиям — согласно ее достоинству. Нынче же забыли о ее почтенности и вместо мужественной, любезной богам музыки привносят в театры разбитную и многоречивую. Тем не менее, Платон (в третьей книге “Государства”) отвергает такую музыку: он отклоняет лидийский лад как пронзительный, годный лишь для плачей¹⁰⁹. Именно в плачах, по Платону, он и зародился, поскольку Олимп (пишет Аристоксен в первой книге “О музыке”) впервые сыграл на авлосе эпикедий, посвященный Пифону¹¹⁰, в лидийском ладу (хотя есть и те, кто считает создателем данной мелодии Меланиппида¹¹¹). Наконец, Пиндар в своих пеанах уверяет, что лидийский лад впервые был представлен на свадьбе Ниобы¹¹²; другие (в частности Дионисий, [по прозвищу] Ямб¹¹³) отдают первенство в использовании этого лада Торебу¹¹⁴.

¹⁰⁸ *Коринна* из Фив или Танагры, в Беотии — поэтесса (Λυρική), чуть ли не пять раз побеждавшая Пиндара (Suid. kappa, 2087). Упомянутый сюжет в сохранившихся фрагментах не встречается, однако он правдоподобен в том смысле, что именно Афина считалась изобретателем авлоса (Apollod. I, 24, 2–3).

¹⁰⁹ Имеется в виду место 398с–399с. Следует учесть, что Платон отвергал некоторые лады не вообще, а только их использование для воспитания стражей — воинов идеального государства.

¹¹⁰ *Эпикедий* («на погребение») — похоронная музыка. *Пифон* — рожденный Геей-Землей змей, владевший изначально Дельфийским оракулом и вещавший от ее имени («Пифон» букв. — что-то вроде «достоверности»). Впоследствии, когда власть над миром перешла к Олимпийским богам, был убит Аполлоном, который вынужден был пройти сложные и унижительные обряды очищения, что было бы неуместно, если бы речь шла об убийстве какого-то скверного существа.

¹¹¹ Известно два *Меланиппида*. Первый родился на о. Мелос, жил в конце VI — начале V в. до н. э., создавал дифирамбы, эпические поэмы, эпиграммы, элегии и многое еще (Suid. mu, 455). Второй — его внук, сын Критона. Он тоже писал дифирамбы, и даже внес новшества в их композицию (Suid. mu, 454). Именно этот Меланиппид имеется в виду в данном случае. В § 30 он фигурирует в числе новаторов, с которого у Музы лирической поэзии начались все ее беды.

¹¹² Мужем Ниобы (известной своей наследственной дерзостью и высокомерием) стал Амфион, мифический музыкант (коммент. 11), впрочем, игравший на лире, а не на авлосе. Утверждения о том, что лидийский лад впервые был представлен на свадьбе Ниобы, в дошедших до настоящего времени стихах Пиндара обнаружить не удалось, однако он называет «лидийцем» Пелопа, брата Ниобы (O. 1, 23; 9, 8). Царем в лидийском городе Сипил был их отец — Тантал (Apollod. III, 47, 3–5), у которого Амфион, благодаря родству с ним, перенял лидийский лад (Paus. IX, 5, 7, 6–8).

¹¹³ Грамматик III в. до н. э. (Suid. alpha, 3933).

¹¹⁴ *Торреб* (или *Торреб*, греч. Τόρρηβος, Τόρρηβος) — один из двух сыновей Атия, брат Лида. От Лида произошли лидийцы, от Тореба — торебы, близкий лидийцам народ (D. N. I, 28, 2, 7–12). Боэций [2, 41] говорит, что Торреб добавил к изобретенному, как считается, Меркурием тетра хорду пятую струну, т. е. расширил тетра хорд до пента хорда.

[§ 16. Возникновение миксолидийского лада]

Миксолидийский — некоторым образом волнующий, страстный лад, годный для трагедии¹¹⁵. Аристоксен утверждает, что придумала играть по миксолидийски Сафо, а от нее уж научились трагики¹¹⁶. Они взяли этот самый лад и сочетали его с дорийским, выражающим величие и достоинство, тогда как тот — страстность; трагедия представляет собой смесь их обоих. С другой стороны, в работе по истории гармонии [тот же Аристоксен] сообщает, что первооткрывателем миксолидийского лада был авлет Пифоклид¹¹⁷. Впоследствии афинянин Лампрокл¹¹⁸, обратив внимание на то, что миксолидийское разделение находится вовсе не там, где чуть ли не все полагали, а сверху, закрепил за ним структуру от парамесы до гипаты нижних¹¹⁹. А пониженный лидийский лад, противоположный миксолидийскому, но близкий к ионийскому, он приписывает Дамону Афинянину¹²⁰.

[§ 17. Особенности дорийского лада и отношение Платона к ладам]

Так как один из этих ладов какой-то жалостливый, другой — изнеженный, Платон, естественно, их отклоняет, предпочитает же дорийский,

¹¹⁵ Согласно Птолемию [6, 231–232], древние музыканты сначала образовали дорийский лад, фригийский и лидийский, чьи звукоряды отстояли друг от друга на тон. Впоследствии к ним добавился четвертый лад, чей звукоряд был выше лидийского уже не на тон, а на лимму (менее половины тона). Из-за такой его близости к лидийскому этот лад и был назван миксолидийским.

¹¹⁶ Сафо (или Сапфо) из г. Митилены на Лесбосе, рубеж VII–VI вв. до н. э. — поэтесса (Λυρικῆ). Из ее сочинений было составлено девять книг лирических стихотворений (μελῶν λυρικῶν) — эпиграмм, элегий, ямбов и монодий. Первой стала использовать плектр (Suid. sigma, 107). Свидетельство Аристоксена осталось только здесь.

¹¹⁷ Пифоклид с о. Кеос назван Платоном в числе тех, кто, будучи на самом деле мудрецом, музыку использовал «для конспирации» (Pt. 316e). В другом сочинении тот же автор говорит, что Пифоклид обучал Перикла, наряду с Анаксагором (Alc. 1 118c). Что касается миксолидийского лада, его «первооткрывателями» могли считаться не только Пифоклид и Сафо, но и Терпандр, согласно §28.

¹¹⁸ На этого Лампрокла (1-я пол. V в. до н. э.), по-видимому, ссылается Афиной (XI, 80, 48) как на автора дифирамбов. Авлет Лампрокл, сын (или ученик) Мидона, упоминается в схолиях к Аристофану (Sch. Ar. Nu. 967a, alpha, 3–5; 967b, alpha, 2–5) как сочинитель песни, прославляющей Афину Палладу.

¹¹⁹ От парамесы до гипаты низших образуется 1-й вид октавы (Cleonid. 9, 40–43), на основе которого, по Птолемию [6, 233–234], формируется миксолидийский лад. Сверху — т. е. выше лидийского (коммент. 115).

¹²⁰ Дамон Афинский — музыкант, философ V в. до н. э. Часто упоминается Платоном как непререкаемый авторитет в музыке (La. 200b4–5; R. 400b1–c4), чья музыкальная и философская «родословная» восходит к Пифоклиду (коммент. 117). Учениками Дамона были Перикл (Pl. Acl. 1, 118c5–6) и Сократ (D. L. II, 29, 1–2). Подборку основных материалов о Дамоне см. в кн.: Фрагменты ранних греческих философов [7, 418–420]. Пониженный лидийский лад (Ἐλανεμένην Λυδίῃστί) не упомянут более ни у одного из авторов. По-видимому, его не следует отождествлять с гиполидийским, который приписывался Полимнесту (§29).

подходящий людям воинственным и рассудительным¹²¹. Дело вовсе не в том — я абсолютно уверен! — будто Платон не знал (как пишет Аристоксен во второй книге “О музыке”¹²²), что и в тех есть нечто полезное для правильного государства. Как раз он придавал большое значение музыкальной науке, будучи учеником Драконта Афинского и Мегилла Акрагантского¹²³. Однако поскольку, как мы уже замечали, в дорийском ладу есть немало величия, Платон оценивает его выше. Но, разумеется, он не мог не знать, что есть много дорийских парфениев¹²⁴ у Алкмана, Пиндара, Симонида и Вакхилида, не говоря уже о просодиях и пеанах, а также что плачи в трагедиях¹²⁵ и любовные песни иногда звучат в дорийском ладу. <1137> Ему вполне было достаточно [гимнов] к Аресу и Афине, а также спондеев¹²⁶, ибо они укрепляют душу разумного человека. Так что не заблуждался он насчет лидийского, как, впрочем, и ионийского лада: он прекрасно знал, что они используются в трагедии.

[§ 18. ОТНОШЕНИЕ ДРЕВНИХ К ЛАДАМ:
ПРОБЛЕМА ПЕСТРОТЫ И МНОГОСТРУННОСТИ]

Кстати сказать, все древние, будучи осведомлены обо всех ладах, применяли лишь некоторые из них. В самом деле, не невежество было для них причиной такой умеренности и немногострунности¹²⁷, не по незнанию последователи Олимпа и Терпандра, приверженцы их направления, устраняли пестроту и многострунность. Свидетельства тому — творения Олимпа, Терпандра и других, подобных им сочинителей: трехструнные, чрезвычайно простые, они намного превосходят пестрые и многострунные, так что никто не может подражать стилю Олимпа. Те же, кто скатывается

¹²¹ Pl. R. 398e–399c.

¹²² Не сохранилась.

¹²³ В анонимных «Пролегоменах к платоновской философии» (2, 28–30) сказано, что в молодости Платон «ходил к музыканту Драконту». Текст в этом месте испорчен, однако дает основание полагать, что вслед за Драконтом упомянут Мегилл. Ср. в русском переводе: «Затем он занимался музыкой с Драконтом из школы Мегилла, ученика Дамона» (Платон [5, 478]).

¹²⁴ Девичьих песен.

¹²⁵ Имеется в виду комос, «скорбная песнь» — «общий плач хора и со сцены» (Aristot. Po. 1452b24–25. Пер. М. Л. Гаспарова).

¹²⁶ В § 29 упомянут ном *Ареса*, в § 33 — ном *Афины*, и тот и другой — в связи с древним авлетом Олимпом. *Спондей* же — четвертая часть Пифийского авлодического нома (Poll. IV, 84, 1–3). Соответствующая стопа, состоявшая из двух долгих слогов, воспринималась как важная и торжественная: «Спондей называется так потому, что поется при возлияниях» (Arist. Quint. I, 15, 21–22), которые совершались в торжественных случаях (при заключении соглашений, договоров).

¹²⁷ Количество струн фактически означало количество ступеней, доступных музыканту для исполнения одного сочинения без перенастройки инструмента. Больше — превышающее семь — число струн было необходимо для увеличения количества звукорядов (см. далее о «многоладовости»), позволяло переходить из одного в другой (делать метаболы) и разнообразить тем самым музыкальный материал.

к многострунности и, как следствие, — к многоладовости, далеко отстают от него.

[§ 19. Пропуски ступеней в спондеическом и других стилях]

Что древние не из невежества воздерживались от триты в спондеическом стиле, очевидно из ее использования в аккомпанементе: ее просто не брали бы в консонансе с парипатой, если бы не имели о ней понятия¹²⁸. Вместе с тем, ясно, что замечательный характер музыки, возникающий в спондеическом стиле благодаря пропуску триты, как раз и заставлял их слух переводить мелодию [с парамесы] на паранету.

Это относится и к нете: ее тоже использовали в аккомпанементе — диссонантно с паранетой, консонантно с месой¹²⁹. А вот в мелодии¹³⁰, как им казалось, она чужда спондеическому стилю.

Однако таким образом использовались не только эти [звуки, т. е. трита и нета отделенных], но и нета соединенных: в аккомпанементе она диссонировала с паранетой, парамесой и лиханой; в мелодии же брать ее было неловко, учитывая возникший из-за нее характер музыки¹³¹. А из фригийской [музыки¹³²] понятно, что нета соединенных была небезызвестна Олимпу и его последователям, причем ее использовали не только в аккомпанементе, но и в мелодии — в [гимнах] Матери Кибеле, как и в других фригийских [сочинениях].

Также и в отношении тетрахорда низших ясно, что не из невежества его старались избегать в дорийской [музыке]. Ведь к нему тут же обращались в остальных ладах и, стало быть, о нем знали, но устранили его, ибо оберегали строй музыки в дорийском ладу, почитая его красоту.

[§ 20. Отсутствие хроматики у первых трагиков]

Примерно то же и у сочинителей трагедий. Скажем, хроматический род и ...¹³³ ритм в трагедии не применяются поныне¹³⁴, в отличие от кифародии,

¹²⁸ *Спондеический стиль* (ὁ σπονδείαζων τρόπος) — использующий спондиасм (коммент. 91, 92 и 93). Пропускавшаяся в мелодии трита отделенных образовывала с парипатой средних квинтовый консонанс.

¹²⁹ Нетя отделенных образует с месой квинту, со спондеической паранетой — интервал в $1\frac{3}{4}$ тона.

¹³⁰ κατὰ τὸ μέλος. Стоит заметить, что термин μέλος в данном случае противопоставлен термину κροῦσις, т. е. мелодия — аккомпанементу, и весьма вероятно, что они образовывали *реальные* созвучия — консонантные либо диссонантные.

¹³¹ Нетя соединенных (тоном ниже неты отделенных) в аккомпанементе образовывала со спондеической паранетой в мелодии интервал в $\frac{3}{4}$ тона, с парамесой — $1\frac{1}{2}$ тона, с лиханой средних — $4\frac{1}{2}$ тона (см. коммент. 93).

¹³² Т. е. музыки во фригийском ладу. Ср. дальше о «дорийской музыке».

¹³³ Здесь предполагается лакуна.

¹³⁴ Возможно, что из-за лакуны здесь какое-то недоразумение, поскольку известно, что еще Агафон — афинский трагик V в. до н. э. (в доме которого разворачивается действие «Пира» Платона), младший современник Еврипида — «начал вводить в трагедию хроматический род, когда ставил своих “Мисийцев”» (Plu. 4, 645d10–e2).

которая, будучи старше на несколько поколений, с самого начала их использовала. Понятно, что хроматика древнее энармоники¹³⁵. О древности следует говорить, разумеется, в смысле нахождения их человеческой природой и их применения: с точки зрения природы самих этих родов один не может быть древнее другого¹³⁶. Так вот, если кто скажет, будто Эсхил или Фриних¹³⁷ по незнанию избегали хроматики, разве не выйдет нелепость? Ведь тогда придется утверждать, что и Панкрат незнаком с хроматическим родом: как правило он от него воздерживался, но кое-где употреблял. Следовательно, воздерживался он не по незнанию, а вполне сознательно: по его же словам, он подражал Пиндарову и Симонидову стилю, да и вообще — архаике, как нынче принято говорить¹³⁸.

[§21. ДРУГИЕ ПРИМЕРЫ САМООГРАНИЧЕНИЯ У ДРЕВНИХ АВТОРОВ]

То же касается Тиртея из Мантиней, Андрея из Коринфа, Трасилла из Флиунта¹³⁹ и большинства других — собственно, всех, кто, как мы знаем, сознательно воздерживался от хроматики, метабол, многострунности, а также <1138> многих популярных ритмов, ладов, оборотов речи, видов мелопеи и [прочих] выразительных приемов. А Телефан Мегарский¹⁴⁰ так выступал против сиринг, что даже запрещал мастерам приделывать их к [своим] авлосам, и более того: отказывался из-за этого от Пифийских состязаний¹⁴¹. Вообще же, если делать вывод о невежестве, основываясь на

¹³⁵ См. §11 и коммент. 85.

¹³⁶ Речь о том, что разного рода закономерности, свойственные музыке, изначально заложены в ее природе. Гармония вообще коренится в разуме (Птолемей [6, 267]), законы которого вечны и неизменны. Они могут быть рано или поздно открыты человеком, но не могут быть выдуманы людьми.

¹³⁷ *Эсхил* — великий трагик первой пол. V в. до н. э. *Фриних* — его старший современник, который, вероятно, тоже претендовал бы на роль «отца трагедии», если бы от его сочинений не осталось всего несколько коротких фрагментов.

¹³⁸ *Панкрат*, исходя из сказанного, жил ненамного раньше автора трактата. Это мог быть эпический поэт начала II в. н. э. из Александрии, упомянутый Афинеем как знакомец императора Адриана (XV, 21, 7–17). Известен по немногим фрагментам.

¹³⁹ Все трое — неизвестные лица. *Тиртея из Мантиней* не следует отождествлять с поэтом VII в. до н. э. Тиртеем — хрымим учителем грамматики, прибывшим из Афин в Спарту, чтобы помочь ей овладеть Мессенией (Paus. IV, 15, 6–7).

¹⁴⁰ Известный авлет, современник Демосфена, названный им «одним из лучших людей», с которыми ему довелось общаться (in Midiam 17, 3–4).

¹⁴¹ *Сиринги* в данном случае — «принадлежность (an attachment) авлоса, позволяющая модифицировать звук» (Greek-English Lexicon [12, σύριγξ]), возможно — «небольшое отверстие недалеко от мундштука, которое оставалось открытым, чтобы облегчить доступ к высоким обертонам» (Greek Musical Writings [10, 108]).

Насчет *Пифийских состязаний* есть свидетельство Страбона: «Древнейшими в Дельфах были состязания кифародов, певших в честь бога пеан». Позднее «к кифародам добавили авлетов и кифаристов без пения, исполнивших “Пифийский ном”». Сочинение в пяти частях, звучавшее во времена Страбона, т. е. на рубеже новой эры, «принадлежит Тимосфену [III в. до н. э.], который хотел воспеть в нем бой Аполлона со змеем [Пифоном]: анкруса — вступление; ампейра — начало сражения; катаклеус-

неиспользовании, придется в том же обвинить и многих нынешних: школу Дориона — в незнакомстве со стилем Антигенида и наоборот¹⁴², а кифародов — в незнакомстве со стилем Тимофея, коль скоро они докатились чуть ли не до поделок в духе Полиида¹⁴³.

С другой стороны, если непредвзято, со знанием дела сопоставить тогдашнее [сочинительство] и современное, то и в тогдашнем вполне можно найти разнообразие. Речь идет прежде всего о большем, чем в наше время, богатстве ритмопеи, которое использовали древние. Стало быть, они предпочитали ритмическое разнообразие, хотя больше богатства было и в стилистике аккомпанемента. Нынешние — любители мелодии, тогда как те — скорее, ритма¹⁴⁴.

Итак, ясно, что древние не по незнанию, а совершенно сознательно воздерживались от прихотливых мелодий. Чему тут удивляться? Ведь и во многих других областях жизни неиспользование не означает незнания, когда что-либо отвергается, будучи в каком-то отношении неподобающим.

[§22. Опытность Платона в гармонии (его знание пропорций)]

Итак, мы доказали, что Платон не по незнанию, не вследствие неискушенности отверг всё прочее¹⁴⁵, а по причине негодности для такого именно государства. Теперь покажем, что он был весьма сведущ в гармонии. Вот как он продемонстрировал основательность своих музыкально-теоретических знаний в «Психагонии» (в «Тимее»)¹⁴⁶: «Вслед за тем [демиург] стал заполнять двойные и тройные промежутки, отнимая от [предварительно изготовленной смеси] части и помещая их внутрь [упомянутых] промежутков,

мос — сама битва; ямбы и дактили — воспевание победы этими метрами, причем дактили подходят для гимнов, а ямбы годятся для порицаний; сиринги же — гибель чудовища, так как они подражали его предсмертному шипению» (IX, 3, 10, 1–20). Отсюда можно заключить что без сиринок на конкурсе в Дельфах делать было нечего.

¹⁴² *Дорион* — авлет, игравший на пирах у Филиппа Македонского (Theopomp. ap. Ath. X, 46, 11–15). *Антигенид* же как-то исполнял «Колесничный» ном сыну Филиппа, Александру, и так его воодушевил, что тот схватился за оружие (Plu. 2.2, 135a1–4). Эти музыканты «нынешние», разумеется, не для автора трактата, а, видимо, для Аристоксена, на которого он сослался в §17.

¹⁴³ *Полиид* — автор дифирамбов, современник Тимофея (рубеж V–IV вв. до н. э.). Афиней передает, что кифарист Стратоник, услышав, как Полиид похвально тем, что его ученик, Филот, одержал победу над Тимофеем, сказал: «Неужели тебе не известно, что Филот выпускает постановления, а Тимофей — законы [букв. «номы»]?» (VIII, 45, 18–21). «Постановления» (ψηφίσματα), выражающие мнение большинства, поскольку они принимаются в результате голосования (ψηφος — счетный камешек), противопоставлены здесь разумным «законам» («номам»). Из этого можно заключить, что сочинения Полиида и его школы тяготели к популярной музыке и не очень высоко ценились профессионалами.

¹⁴⁴ φιλόμελεϊς/φιλόρρυθμοι. Понятно, что в «мелодии» подразумевается прежде всего ее звуковысотный аспект.

¹⁴⁵ Кроме дорийского и фригийского ладов.

¹⁴⁶ «Психагония» — раздел диалога «Тимей» Платона (34b–37c), где реконструируется процесс творения демиургом мировой души.

так что в каждом из них оказалось по два средних”¹⁴⁷. Этот зачин, как мы сейчас покажем, непосредственно связан с опытностью в гармонии.

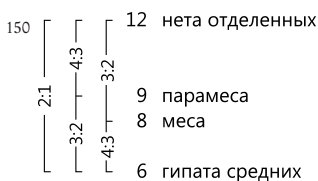
Есть три первичных средних, от которых происходят все остальные: арифметическое, гармоническое, геометрическое¹⁴⁸. [Первое] из них и превышает [меньший член], и превышает [большим] на равное число, [третье] — на равное отношение, [второе же] — ни на [равное] отношение, ни на [равное] число. Так вот, желая продемонстрировать, что душа есть гармония четырех элементов, а гармония — причина согласия друг с другом различных [элементов], Платон объявил о двух психических средних в каждом промежутке, находящихся в музыкальном отношении¹⁴⁹.

В самом деле, октавный консонанс в музыке имеет два средних интервала. Покажем их пропорцию. Октава оказывается в двукратном отношении. В числовом выражении двукратное отношение создадут, например, шесть и двенадцать. Именно такой интервал имеется от гипаты средних до неты отделенных¹⁵⁰. Если представить себе, что шесть и двенадцать — границы, то гипата средних получит число шесть, а нета отделенных — двенадцать. Осталось взять для этих чисел средние, с которыми крайние окажутся одно — в сверхтретном, другое — в полуторном отношении. <1139> Таковы восемь и девять: к шести восемь — в сверхтретном, девять — в полуторном отношении. Другая же граница, двенадцать, к девяти — в сверхтретном отношении, к восьми — в полуторном. Итак, поскольку эти числа находятся между шестью и двенадцатью, а интервал октавы состоит из кварты и квинты, понятно, что у мезы будет число восемь, а у парамезы — девять. Затем, у гипаты [средних] к мезе будет такое же отношение, как и у парамезы к нете отделенных, поскольку и от гипаты средних до мезы, и от парамезы до неты отделенных — кварта. Очевидно, что и от гипаты средних до неты отделенных — октава. Та же пропорция имеется и в числах: девять относятся к двенадцати так же, как и шесть — к восьми, поскольку и у восьми к шести, и у двенадцати к девяти — сверхтретное отношение, а у девяти к шести и двенадцати к восьми — полуторное. Сказанного вполне достаточно для

¹⁴⁷ Tim. 36a. Это же место рассмотрено у Никомаха (Harm. 8).

¹⁴⁸ Шесть видов «средних» перечислено у Теона Смирнского (113, 9–116, 7).

¹⁴⁹ Чтобы скрепить элементы (огонь, воздух, воду и землю), душа заполняет собой промежутки между ними. В этом смысле говорится о «психических средних». Под «музыкальным отношением», судя по следующему абзацу, понимается числовая конструкция 6 : 8 : 9 : 12, где 6 : 8 : 12 представляет собой гармоническую пропорцию, а 6 : 9 : 12 — арифметическую.



того, чтобы показать, насколько сведущ был в математических науках Платон и как серьезно он к ним подходил¹⁵¹.

[§ 23. Аристотель о числовых основах музыкальной гармонии]

О том, что гармония есть нечто божественное, важное и значительное, Аристотель, ученик Платона, говорит буквально так: «Гармония — Урания¹⁵², природа ее божественна, прекрасна и чудна. Будучи с самого начала четырехчастной, она имеет два средних члена: арифметический и гармонический¹⁵³, а в ее частях, величинах и избытках наличествует числовая правильность и равномерность, так как мелодии организуются в двух тетрахордах». Это — Аристотель¹⁵⁴.

«Тело» гармонии¹⁵⁵, он полагает, состоит из неодинаковых, однако согласующихся друг с другом частей, как и ее средние согласуются в числовом отношении. В самом деле, нета [отделенных], сочетающаяся с гипатой [средних] в двукратном отношении, образует октавный консонанс. Как уже было сказано, нета содержит двенадцать единиц, гипата — шесть; парамеса же, образующая с гипатой консонанс в полуторном отношении, содержит девять единиц, тогда как в месе мы их насчитали восемь. И вот выходит, что благодаря этим [числам] создаются главные музыкальные интервалы: кварта — в сверхтретнем отношении, квинта — в полуторном, октава же — в двукратном. Не потерялось и сверхосминное отношение: оно принадлежит тону.

Кроме того, получается, что части гармонии¹⁵⁶, а также средние, и превышают друг друга, и превышаются на одни и те же избытки в арифметической и геометрической¹⁵⁷ пропорциях. Аристотель демонстрирует эти пропорции таким образом: нета [12] превышает месу [8] на свою треть и аналогичным образом парамеса [9] — гипату [6]. В результате возникают одни и те же избытки соотнесенных членов [4 в первом случае и 3 — во втором], которые и превышают [друг друга], и превышаются на одну и ту

¹⁵¹ Тем не менее, у Платона в указанном месте из «Тимея» говорится о заполнении отношений 4:3 отношениями 9:8 и 256:243, т. е. о создании диатонического звукоряда в пифагоровом строе. Здесь же идет речь только о консонансах и тоне как разнице квинты и кварты. В этом смысле § 22 не может считаться комментарием к Платону.

¹⁵² Под «гармонией» здесь и в следующем параграфе понимается *октава* согласно пифагорейскому словоупотреблению (Nikom. 9; Proth. in Harm. 96, 22–23). «Урания» — небесная.

¹⁵³ См. коммент. 149.

¹⁵⁴ Фрагмент из несохранившегося — по-видимому, раннего — сочинения Аристотеля, когда он находился под влиянием Платона и пифагорейцев. В списке сочинений Аристотеля, составленном Диогеном Лаэртским, фигурируют две книги с одинаковым названием «О музыке», однако неизвестно, когда они были написаны.

¹⁵⁵ Имеется в виду собственно *октавная система* (звукоряд), состоящая из двух тетрахордов, разделенных тоном.

¹⁵⁶ Крайние звуки октавы.

¹⁵⁷ С учетом последующего разъяснения здесь надо читать не «геометрической», а «гармонической».

же часть [на треть]. Стало быть, крайние [звуки] и превышают месо с парамесой, и превышаются [ими] на одни и те же отношения: сверхтретное и полуторное¹⁵⁸. Это и есть гармонический избыток. Вместе с тем, интервалы неты / [пара]меса и, точно так же, парамесы / гипаты обнаруживают равномерные избытки в арифметическом отношении. При этом парамеса превышает месо на сверхосминное отношение, избыток неты по сравнению с гипатой — двукратный, парамесы — полуторный, а меса — сверхтретный. Таковы части гармонии и присущие ей величины, согласно Аристотелю.

[§24. ГАРМОНИЯ КАК СОЧЕТАНИЕ ПРЕДЕЛА И БЕСПРЕДЕЛЬНОГО]

Ее образуют, естественнейшим образом, беспредельная, определяющая и четно-нечетная природы — как саму гармонию, так и все ее части. В целом она четна, поскольку четырехчленна, в отличие от ее частей и их отношений, которые бывают и четными, и нечетными, и четно-нечетными. <1140> Так, нета, состоящая из двенадцати единиц, четна, парамеса из девяти единиц — нечетна, меса из восьми единиц — четна, гипата из шести единиц — четно-нечетна¹⁵⁹. Будучи таковой к себе, а части ее — друг к другу, с их избытками и отношениями, она создает согласие и с собой в целом, и со своими частями¹⁶⁰.

[§25. ВОСПРИЯТИЕ ГАРМОНИИ ЗРЕНИЕМ И СЛУХОМ,
КОТОРЫЕ БЛИЖЕ ВСЕГО К РАЗУМУ]

Благодаря гармонии возникают в телах и органы восприятия — зрение и слух. Данные свыше, от бога, они доставляют людям ощущения, гармонию же обнаруживают через посредство звука и света. За теми следуют другие органы восприятия¹⁶¹. Как таковые они тоже возникают благодаря гармонии: ведь и они достигают всего не без участия гармонии. Конечно, они уступают тем, но и не вовсе им чужды. Однако те органы восприятия,

¹⁵⁸ Проще (но длиннее) говоря: нета отделенных {12} *превышает* парамесу {9} (а парамеса, соответственно, *превышается* нетой отделенных), будучи с ней в сверхтретном отношении; меса {8} *превышает* гипату средних {6} (а гипата средних *превышается* месой), будучи с ней в том же сверхтретном отношении. Нета отделенных {12} *превышает* месо {8} (а меса, соответственно, *превышается* нетой отделенных), будучи с ней в полуторном отношении; парамеса {9} *превышает* гипату средних {6} (а гипата средних *превышается* парамесой), будучи с ней в том же полуторном отношении.

¹⁵⁹ Поскольку гипата, состоящая из шести единиц, представляет собой удвоение нечетного числа (3×2), в ней есть и четное, и нечетное. Природа четного, имеющая начало в двойце, «беспредельна»; природа нечетного, имеющая начало в единице, — «определяющая».

¹⁶⁰ Имеются в виду отношения 12:12, 12:9, 12:8, 12:6, 9:8, 9:6, 6:8, первое из которых («гармонии к самой себе») не образует интервала, а остальные образуют интервалы консонансов (в пределах октавы) и тона.

¹⁶¹ Обоняние, вкус и осязание.

зарождающиеся в телах благодаря божественному присутствию, прекрасны и сильны своей разумностью¹⁶².

[§26. Музыка в военном деле и на состязаниях]

Отсюда ясно, что в древности эллинам было совершенно естественно заботиться всего более о музыкальном воспитании. Они считали, что души молодых людей надо формировать посредством музыки, дабы вести их к благонравию. Ведь музыка представлялась полезной при всех обстоятельствах, во всяком достойном деле, прежде всего — в условиях войны. Одни здесь применяли авлосы, как лакедемоняне, у которых звучала так называемая “Песня Кастора”, когда они строем шли в атаку на неприятеля¹⁶³. Другие обращались с той же целью к лире; как говорят, критяне этим часто пользовались, вступая в сражение¹⁶⁴. Некоторые и в наши дни продолжают пользоваться сальпингами¹⁶⁵.

Аргивяне при борьбе на своих так называемых Сфенийских играх прибегали к авлосам. Поначалу это состязание будто бы проводилось в память о Данае, впоследствии же было посвящено Зевсу Сфению¹⁶⁶. Впрочем, даже сейчас выступления пятиборцев, по обычаю, сопровождаются игрой на авлосе¹⁶⁷. Конечно, тут не звучит ничего особенно выдающегося или древне-

¹⁶² Ср. у Птолемея [6, 268]: «Сила разума использует, вроде как слуг, наивысшие и самые замечательные из чувств — зрение и слух, более других устремленные к разуму: ведь только для них мерило того, что им подлежит, — не столько удовольствие, сколько прекрасное».

¹⁶³ *Κάστωρ* — древний герой, брат Полидевка (их звали Диоскурами, «чадами Зевса») и Елены Прекрасной. Поскольку «Кастор», собственно, означает «бобр», *Καστόρειον μέλος* — «Песнь бобра» (Suid. karra, 465). О том, как она звучала, пишет Плутарх: «Когда фаланга спартанцев была уже построена, а враги были близко, царь приносил в жертву козу, всем приказывал увенчиваться венками, а авлетам велел исполнять “Песню Кастора”, сам же запевал боевой пеан, так что зрелище получалось величественное и, одновременно, устрашающее: спартанцы наступали в ритм, задаваемый авлосом, не делая разрывов в фаланге; в душах их не было волнения; спокойно и с радостью, ведόμεе напевом, они встречали опасность» (Лус. 22, 2–3).

¹⁶⁴ По словам историка Эфора Кимского, на которого ссылается Страбон, «в определенные дни отряды [критских юношей] ритмично сходятся друг с другом для боя под авлос и лиру, как это принято на войне, причем дерутся и руками, и медным оружием» (Ephor. ap. Str. X, 4, 20, 22–26).

¹⁶⁵ Боевыми трубами для подачи сигналов, о чем есть множество сообщений у античных историков (Ксенофонта, Диодора Сицилийского, Плутарха и др.).

¹⁶⁶ *Данай* — легендарный царь Аргоса, отец пятидесяти дочерей-данаид, учредивший гимнастические состязания в Аргосе (Apollod. II, 13–22). О *Сфенийских играх*, посвященных Зевсу *Сфению* (букв. «Могучему»), известно из других источников лишь то, что они, действительно, были (Hsch. sigma, 547), однако из контекста ясно, что авлеты на них не соревновались, к авлосу же прибегали для сопровождения поединков.

¹⁶⁷ Речь идет о пентатлоне (античном пятиборье), включавшем в себя прыжки в длину, метание диска, копья, бег и борьбу (Sch. Pi. I. 1, 35b). Согласно преданию, изложенному у Павсания (V, 7, 10), учредил Олимпийские игры (частью которых был пентатлон) Зевс, одолев Крона; победителем же был Аполлон: «Из-за этого, как говорят, для прыжков в длину у пятиборцев была введена “Пифийская авлема”, так как

го, что привело бы в восхищение людей в те отдаленные времена, вроде сочинения Гиерака для упомянутого состязания под названием “Эндрома”¹⁶⁸, и тем не менее — пусть слабое и ничем не примечательное, но все же звучит.

[§27. ВЫТЭСНЕНИЕ КУЛЬТОВОЙ МУЗЫКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ]

Что касается еще большей древности, эллины тогда, как полагают, не были знакомы с театральной музыкой: всё [музыкальное] искусство направлялось у них на почитание богов и воспитание юношества. Да и не было еще в то время никаких театров, а музыка существовала в храмах для почитания богов и восхваления достойных мужей. Вполне естественно, что позднее слово “театр” (τὸ θέατρον) — как и гораздо раньше “созерцание” (τὸ θεωρεῖν) — было произведено от “бога” (ἀπὸ τοῦ θεοῦ)¹⁶⁹. Однако в наш век развал достиг таких масштабов, что о ее воспитательной роли никто не помнит и не заботится; зато каждый, кто имеет хоть какое-то отношение к музыке, перебегает к театральной музыке.

[§28. НОВАЦИИ У ДРЕВНИХ (ТЕРПАНДР, АРХИЛОХ)]

Возможно, кто-то скажет: “Так что же, уважаемый, ужели не было у древних никаких новаций и изобретений?” Отвечу так: конечно, были, но лишь достойные и пристойные. Те, кто занимаются исследованием таких вещей, приписывают Терпандру дорийскую нету, которая до него не использовалась в мелодиях¹⁷⁰, и весь миксолидийский лад¹⁷¹, а также ортическую мелодику с ортическими и помеченными хорейскими стопами¹⁷².

она посвящена Аполлону». Отсюда видно, что игрой на авлосе — это и есть «авлема» — сопровождалась только соревнования по прыжкам в длину (возможно, как не самые зрелищные).

¹⁶⁸ Ἐνδρομή, букв.: «во время бега», по смыслу — «в ходе соревнования», «при состязании». Это сочинение Ф. Лассер [18, 170] отождествляет с «Номом Гиерака», упомянутым Эпикратом, комиком IV в. до н. э. (Epigr. ap. Ath. XIII, 26, 6). *Гиерак* — древний авлет, «скончавшийся молодым» ученик Олимпа (коммент. 39), ученика Марсия, т. е. лицо мифологическое (Poll. IV, 79, 1–3). У Поллукса также назван «Ном Гиерака», наряду с номами Марсия, Олимпа, Сакада и Клонаса.

¹⁶⁹ На самом деле оба восходят к θεῶν («смотрение»).

¹⁷⁰ О *Терпандре* см. коммент. 21, по поводу *дорийской неты* — §19, где указано, что «древние» не использовали нету отделенных в мелодии, а только в аккомпанементе.

¹⁷¹ В §16 первенство в использовании миксолидийского лада отдано (со ссылкой на утраченный текст Аристоксена) Сафо, у которой впоследствии его переняли трагики, и авлету Пифоклиду. В §37 говорится, что жители Аргоса будто бы даже наказали того, кто ввел такое новшество — миксолидийский лад. Впрочем, возможно, что речь идет о том, кто ввел миксолидийский лад у них, а не вообще.

¹⁷² Согласно Аристиду Квинтилиану (I, 16, 3–6), ортическая стопа состоит из четырехморного арсиса и восьмиморного тесиса: ◡◡◡◡— — — —, стопа помеченного хорей (τροχαῖος σημαντός) — из восьмиморного тесиса и четырехморного арсиса: — — — — ◡◡◡◡. Тот же автор в другом месте (II, 15, 29–33) уточняет, что «простые размеры с двукратным соотношением — ямб и хорей — создают ощущение быстроты, будучи “горячими” и танцевальными, тогда как ортий и помеченный [хорей] из-за избытка продолжительных звучаний придают достоинство»; «ортий [букв. “прямолинейный”, “прямой”]

К этому можно добавить, со ссылкой на Пиндара, что Терпандр был изобретателем сколиев¹⁷³.

Также и Архилох ввел в ритмопею триметры, соединение неоднородных стоп, придумал <1141> мелодекламацию и соответствующий аккомпанемент¹⁷⁴. Еще ему приписывают эподы, тетраметры, кретик, просодиак, расширение героического [стиха]¹⁷⁵. Некоторые добавляют элегический дистих¹⁷⁶, другие — соединение ямбического стиха с пеонем эпибатом и расширенного героического — с просодиаком и кретиком¹⁷⁷. Еще утверждают,

называется так из-за величавости жеста и шага, “помеченный” же потому, что он медленный и использует специальные временные пометы для распознавания удвоенных тесисов» (I, 16, 29–32).

¹⁷³ *Сколии* (τὰ σκολιά μέλη) — застольные песни, исполнявшиеся в произвольном порядке (σκολιός — «извилистый», «запутанный») умелыми певцами (Ath. XV, 49, 1–22). Сочинение Пиндара, на которое сослался автор, неизвестно, хотя Терпандр по крайней мере один раз упоминается у Пиндара (см. коммент. 21).

¹⁷⁴ Об *Архилохе* см. коммент. 35. Считался, наряду с Симонидом, изобретателем *ямбического триметра* (шестистопного ямба) — одного из главных размеров квантитативной метрики (Die Schule des Aristoteles [13, fr. 92]). Что может пониматься под «соединением разнородных стоп», разъясняется у М. Л. Гаспарова: «Строение ямбического триметра было диподическое: три диподии по две стопы ямба, в каждой диподии первый ямб может заменяться спондеем, а второй не может. Таким образом, получается последовательность слогов ×—υ—, повторяющаяся 3 раза: именно поэтому стих измеряется 3 диподиями, а не 6 стопами — диподии в нем однородны, а стопы неоднородны» [3, 65–66]. *Мелодекламация* — παρακαταλογή. Ср. καταλογή — «проговаривать песни без мелодии» (Hsch. kappa, 1244).

¹⁷⁵ *Эпод* в данном случае — ямбический дистих, состоящий из триметра и диметра (Гаспаров [3, 70]). Катаlecticкий трохаический *тетраметр* (восьмистопный хорей) — объединение четырех диподий, последняя из которых усечена: —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ [3, 68–69]. Весьма распространен у Архилоха. *Кретик* («критская стопа») — имеется в виду трохаическая диподия, составная часть вышеназванного тетраметра: —υ—υ—. «Кретиком» ее называл Аристоксен (Choerob. in Neph. 219, 9–10). Пятиморный кретик подразумеваться не может, так как его Архилох не использовал, согласно §10 (коммент. 83). *Просодиак* («метр просодиев», храмовых шествий), который также назывался «эноплием» («в оружии»), складывался из спондея, пиррихия, хорей и ямба: —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ (Sch. Ag. Nu. 651d, 1–3). Он также мог бы служить примером соединения неоднородных стоп, о котором говорилось раньше. *Расширение героического стиха* (т. е. гексаметра) — так называемый «большой архилохов стих», возникший на основе шестистопного дактиля: —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ. Пятая дактилическая стопа (—υ—υ) заменена здесь на трохаическую диподию (—υ—υ), шестая же, как обычно, усечена.

¹⁷⁶ τὸ ἐλεγείον (коммент. 22). Тем не менее, в §3 сказано, что элегии сочинял еще Клонас, который был старше Архилоха (§5).

¹⁷⁷ *Пеон эпибат*, согласно Аристиду Квинтилиану (I, 16, 37–39), имеет стопу из пяти долгих слогов: одного тесиса, одного арсиса, двух тесисов и одного арсиса (—υ—υ—υ—υ—υ). Поскольку в §10 сказано, что Архилох никакие пеоны (метры с полуторным соотношением долей) не использовал, есть предположение (Weil, Reinach [20, 109–110]), что речь идет о дактилическом пентаметре —υ—υ—υ—υ—υ, который, как и описанный Аристидом пеон эпибат, насчитывает десять мор и который Архилох очень часто использует в сочетании с ямбическими строками. *Кретик* — в аристоксеновском смысле (коммент. 175).

что это Архилох придумал то читать ямбические стихи с аккомпанементом, то петь. Затем это переняли трагики, а Крекс ввел в дифирамб¹⁷⁸. Предполагают, что им создан аккомпанемент, сопровождающий пение, тогда как раньше аккомпанировали только в унисон¹⁷⁹.

[§ 29. Новации у древних (Полимнест, Олимп, Лас)]

Полимнесту приписывают девятый лад — гиполидийский, как его сейчас называют¹⁸⁰, а также значительное расширение эклисы и экболы¹⁸¹. Далее, именно тот Олимп, с которым связывают появление номов и самой эллинской музыки, говорят, создал энармонический род¹⁸², а из ритмов — просодиак, в котором выдержан ном Ареса¹⁸³, и трибрахий, повсеместно присутствующий в [гимнах] Матери Кибеле¹⁸⁴. Некоторые полагают, что Олимп придумал и бакхий¹⁸⁵. Любая из древних мелодий покажет, что все это — правда.

¹⁷⁸ В § 12 *Крекс* назван вместе с главными новаторами в музыкально-поэтическом искусстве, жившими на пороге эпохи эллинизма: Филоксеном и Тимофеем (коммент. 99).

¹⁷⁹ Французские комментаторы (Weil, Reinach [20, 111], Lasserre [18, 144]) обращают внимание на то, что «аккомпанемент, сопровождающий пение» — ἡ κροδῖς ἢ ὑπὸ τῆν φῶδῆν, букв. «подложенный под пение», — может означать нечто противоположное: «звучащий выше пения», поскольку *высокое* с нынешней точки зрения считалось в древности *низким* и наоборот. В таком случае надо представлять себе «аккомпанемент», дублирующий — или как-то иначе украшающий — вокальную мелодию в верхнем регистре (например, на октаву выше), что и отличало профессиональное исполнительство от любительского, с его аккомпанементом в унисон, которому обучали в рамках общего музыкального воспитания.

¹⁸⁰ О *Полимнесте* см. коммент. 23. *Гиполидийский лад* — *девятый* по аристоксеновой классификации ладов, включающей тринадцать звукорядов, расположенных по полутонам (см.: Cleonid. 12, 17–32).

¹⁸¹ Согласно Аристиду Квинтилиану (I, 11, 94–100), эклиса (букв. «освобождение», «ослабление») — несложный нисходящий интервал в три четверти тона, экбола (букв. «выброс», «выбрасывание») — несложный восходящий интервал в пять четвертей тона. Под «расширением» эклисы и экболы, видимо, понимается их увеличение до указанных размеров.

¹⁸² Об Олимпе см. коммент. 39, о создании им энармонического рода — § 11 и коммент. 85.

¹⁸³ *Ном* (гимн) *Ареса* упоминался в § 17 в связи с дорийским ладом, *просодиак* — в § 28 (коммент. 175). Там его «изобретение» приписывалось Архилоху. По поводу нома Ареса и просодиака, который также назывался «эноплием» (коммент. 175), см. в «Анабасисе» Ксенофонта (VI, 1, 11), где осталось краткое описание подобного действия: «Затем выступили мантинейцы и некоторые другие аркадцы, которые шли, прекрасно вооруженные, в ритме эноплиа, играя на авлосах; они пели пеан и плясали, как на просодиях в честь богов».

¹⁸⁴ *Трибрахий* (χορεῖος, букв. «танцевальный») — размер со стопой из трех кратких долей (Arist. Quint. I, 22, 7). Собственно, трибрахий — тот же хорей (— ∪), в котором долгое время разделено на два кратких.

¹⁸⁵ *Бакхий* («вакхический размер»), согласно Бакхию (101) — чье имя к размеру не имеет непосредственного отношения, а к Вакху, видимо, имеет, — складывается из пиррихия и спондея: ∪ ∪ — —. Согласно Аристиду Квинтилиану (I, 16, 6–8), один бакхий состоит из ямбической стопы и хорейческой: ∪ — — ∪, а другой, наоборот, — из хорейче-

А Лас Гермионский — благодаря тому, что перенес в мелодику дифирамбов [эти?] ритмы, и еще тому, что, воспользовавшись многоголосностью авлосов, стал применять больше разнообразных звуков¹⁸⁶ — способствовал перемене в существовавшей прежде музыке.

[§ 30. РАЗРУШИТЕЛЬНЫЕ НОВАЦИИ

БОЛЕЕ ПОЗДНЕГО ВРЕМЕНИ (РУБЕЖ V–IV вв. до н. э.)]

Аналогичным образом Меланиппид, сочинитель более позднего времени, не оставался в пределах существовавшей до него музыки¹⁸⁷. То же и Филлоксен, и Тимофей. Последний, в частности, распространил лиру, которая прежде (со времен Терпандра из Антиссы) была семизвучной, на большее количество звуков¹⁸⁸. Также и авлетика, бывшая достаточно простой, стала более разнообразной музыкой. Раньше — вплоть до Меланиппида, автора дифирамбов — авлеты заимствовали мифы у поэтов; при этом первенствовала, конечно, поэзия, тогда как авлеты прислушивались к постановщикам¹⁸⁹. Впоследствии это было нарушено¹⁹⁰, так что комик Ферекрат даже вывел Музыку в виде совершенно обезображенной женщины¹⁹¹. Там у него

ской и ямбической («хорямб»): — ∪ ∪ —. Общим для всех этих различных стоп является равное количество кратких и долгих долей — по две — при полуторном отношении занимаемого теми и другими времени.

¹⁸⁶ Обратим внимание на то, что здесь мелькнуло слово «полифония», хотя и не в привычном для нас значении: речь идет об *обилии звуков* у авлоса (его «многогласности»), принадлежащих, очевидно, не к одному ладовому звукоряду, а к звукорядам сразу нескольких ладов. На это указывает характеристика звуков как «разнообразных» (букв. «разбросанных», «раскиданных»), т. е. «неоднородных», «неродственных», «далеких», а не просто «различающихся по высоте». «Стал применять больше разнообразных звуков» означает в таком случае «стал создавать сочинения с ладовыми метаболоми». О Ласе из Гермионы (Ахайя), сыне Харбина, также известно, что им была написана первая книга о музыке (Suid. lambda, 139), которая, однако, не сохранилась. В том же источнике указано, что он ввел «состязания в дифирамбах», т. е. дифирамбических хоров. Климент Александрийский вообще утверждает, что он «придумал дифирамбы» (Strom. I, 16, 78, 5, 3). Подробнее о Ласе см.: Аристоксен [1, *коммент. к I*⁵].

¹⁸⁷ См. коммент. 111.

¹⁸⁸ См. § 18, а также коммент. 34.

¹⁸⁹ ὁ διδάσκαλος, букв. «учитель», в данном случае — руководитель дифирамбического и (позднее) драматического хора, готовивший его к музыкально-танцевальным представлениям. Дидаскалами были все известные авторы древнегреческих сценических произведений. Ср. у Аристофана (Av. 912–913): «Все мы, дидаскалы, — “слуги проворные” муз, по выражению Гомера».

¹⁹⁰ Ср. у Афиня (XIV, 8, 1–5): «Когда наемные авлеты и хоревты заполонили собой оркестры, некоторые стали досадовать на то, что не авлеты подыгрывали хорам, как всегда было принято, а, наоборот, хоры подпевали авлетам».

¹⁹¹ *Ферекрат* — афинский комедиограф 2-й пол. V в. до н. э., старший современник Аристофана, упомянутый в «Лисистрате» (158). У Никомаха (Ехс. 4) имеется ссылка на его (или приписывавшуюся ему) комедию «Хирон», в которой порицается «легкомысленное отношение к мелодиям». На этом основании к ней относят и данный фрагмент (Lasserre [18, 172]).

Справедливость обращается к ней с вопросом, что за причина ее увечий. Поэзия¹⁹² говорит:

— Скажу легко! Тебе услышать будет в радость,
а моей душе — отдохновение.

Начало моим бедам положил Меланиппид:
Он — первый, кто, обняв, меня расслабил¹⁹³
И изнежил, дав двенадцать струн.
Но все ж он был еще приличный муж,
Как вижу я сейчас среди этих зол.

Кинесий — будь неладен! — афинянин¹⁹⁴,
С его сумбуром поворотов в строфах¹⁹⁵,
Испортил меня так, что в дифирамбах
Все стало как в щитах¹⁹⁶,
Где левое — как будто правое.
Но все равно, его еще могла стерпеть.

Фринид, введя особый пируэт,
Склоняя и вертя туда-сюда, меня всю измотал,
На пяти струнах получив двенадцать гамм!¹⁹⁷

¹⁹² Иногда исправляют на «Музыку» (Fragmenta comicorum Graecorum [11, 327]).

¹⁹³ В качестве термина ἀνῆκε может означать «понижил некоторые ступени» (от ἀνίημι — «ослаблять», напр. струну). В случае понижения ступеней из диатоники могла возникнуть хроматика, а то и энгармоника — более поздние тетракордные роды, согласно Аристоксену (коммент. 85).

¹⁹⁴ *Кинесий* — дифирамбический поэт, неоднократно упомянутый Аристофаном (Ra. 153, Ec. 330), так что он жил не позднее начала IV в. до н. э. В «Горгии» Платона (501e9–a3) он фигурирует как сочинитель, заботящийся не о том, чтобы создать нечто такое, от чего люди станут лучше, а о том, чтобы понравиться зрительским массам.

¹⁹⁵ Букв. «делая выходящие за рамки гармонии повороты в строфах». Что это за «повороты» (καμπαί), неизвестно. Возможно, имеются в виду «повороты» в смысле «загибы», «выверты», «завороты»; ср. у Аристофана (Nu. 969–972): «Если бы кто-то из [древних] дошел до того, чтобы делать такие выверты (κάμψειέν τινα καμπήν), как у нынешних, вроде таких закрученных (δυσκολοκάμπτους), как у Фринида, его бы поколотили за то, что он убивает Муз». В другом месте тех же «Облаков» есть выражение «песнезакрутки (ῥεματοκάμπται) хороводов». Схолиаст говорит, что имеются в виду авторы дифирамбов (как вышеупомянутый Кинесий), потому что «поворотами» (καμπάς) они называли круговращения (Sch. Ar. Nu. 333e, 1–2). В таком случае «выходящие за рамки гармонии повороты в строфах» следует понимать просто как «замысловатые, трудно воспринимаемые строфы».

¹⁹⁶ Отполированных как зеркало.

¹⁹⁷ О *Фриниде* см. коммент. 49. *Пируэт*, или *выкрутас* (στροβίλος, от στρόβω — «кружить», «вращать») предположительно означает технику перестройки кифары посредством колков (Lasserre [18, 173]). В таком случае понятно, на что намекает комедиограф Ферекрат, говоря «склоняя и вертя туда-сюда меня всю измотал», а также то, что на небольшом количестве струн, подтягивая и ослабляя их, можно получить довольно много ладовых звукорядов («на пяти струнах получив двенадцать гамм»). Тем не менее число «пять» представляется комментаторам ошибочным. А. Вейль и Т. Рейнах [20, 123]

Но, тем не менее, и он все еще был приличный муж:
Коль напортачит что, потом поправится.

Однако Тимофей¹⁹⁸, любезная,
Сгубил меня и изничтожил наихудшим образом.
— Что за Тимофей такой?

— Да есть один милетец рыжий,
<1142> Который превзошел всех тех — столько принес мне бед
Своими жуткими фиоритурами¹⁹⁹.
А встретивши меня одну²⁰⁰,
Разоблачит и тут же снова облачит в двенадцать струн²⁰¹.

А комик Аристофан, поминая Филоксена, утверждает, что он ввел [такие] мелодии в круговые хоры²⁰². Музыка [у него] говорит так²⁰³:

— [Внедрив в меня] нескладность высших²⁰⁴,
Эти противные свистульки,
Руладами²⁰⁵ меня набил, словно капусту!

Ну и другие сочинители комедий выставляли напоказ причуды тех, что позже разрушали музыку.

[§ 31. ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЛЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ САМОЙ МУЗЫКИ]

Аристоксен показал, что исправление либо разрушение [музыки] зависят от воспитания и обучения. В частности, он повествует о том, как одному

заменяют «пять» на «одиннадцать», хотя более реальным числом представляется «девять», поскольку спартанцы срезали Фриниду две струны, а не четыре (коммент. 49). Ф. Лассер [18, 145] переводит «на пентахордах», имея в виду два пентахорда с одним общим звуком и, таким образом, девять струн.

¹⁹⁸ О Тимофее см. коммент. 34.

¹⁹⁹ ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς, где μυρμηκιάς значит буквально «муравьиные тропы». Таким образом, исполняя «жуткие фиоритуры», Тимофей вел Музу «страшными муравьиными тропами». См. далее по тексту о ее «разоблачении».

²⁰⁰ Речь идет о чисто инструментальной музыке.

²⁰¹ У Никомаха (Ехс. 4) сказано, что Тимофей Милетский «добавил одиннадцатую струну». То же у Боэция [2, 7] и в словаре Суда (Suid. tau, 620).

²⁰² *Круговые хоры* представляли (пели и танцевали в образе сатиров) дифирамб. Это место считается испорченным. О *Филоксене* см. коммент. 101. В сохранившихся сочинениях Аристофана такого фрагмента нет, хотя Филоксен был, разумеется, ему известен: в комедии «Плутос» (290 и далее) пародируется его дифирамб «Киклоп».

²⁰³ Можно согласился с предположением большинства ученых (Weil, Reinach [20, 124–127]; Томасов [25, 69]; Barker [16, 237, fn. 204]) о том, что следующий небольшой фрагмент является окончанием речи Поэзии (из комедии Ферекрата). В таком случае сообщение об Аристофане должно идти сразу после него.

²⁰⁴ Намек на звуки *тетрахорда высших* — верхнего тетрахорда полной системы, — которые охарактеризованы букв. как «находящиеся вне гармонии» (ἐξαρμόνιοι).

²⁰⁵ Букв. «изгибами» (καμπαί). Об этом выражении см. коммент. 195.

из его современников, фиванцу Телесио²⁰⁶, довелось в юности воспитываться на прекрасной музыке и усвоить сочинения самых знаменитых авторов, хорошо писавших для струнных инструментов, в том числе Пиндара, Дионисия Фиванского, Лампра, Пратина и других²⁰⁷. Телесий замечательно играл на авлосе и здорово поднаторел в других разделах музыкального образования. Но вот миновали его молодые годы, и им с такой силой овладело обманчивое увлечение затейливой театральной музыкой, что он, презрев прекрасные образцы, на которых вырос, стал разучивать сочинения Филоксена и Тимофея, да еще самые вычурные и новомодные. Когда же он взялся за сочинительство и стал пробовать свои силы в обоих стилях — пиндаровом и филоксеновом, в филоксеновом не мог добиться успеха. Причиной было прекрасное воспитание, полученное им в детстве²⁰⁸.

[§32. О некоторых принципах музыкального воспитания]

Так что, если кто хочет правильно, разумно относиться к музыке, пусть подражает древним образцам, а также дополнит ее другими знаниями. Пусть не забудет, в частности, о философии, поскольку именно она может судить о надлежащей мере в музыке и ее пользе. Существуют три части, на которые делится, в самом общем плане, вся музыка: диатоника, хроматика, энармоника. Стало быть, тому, кто занимается музыкой, надо уметь использовать их в [новых] сочинениях, а также при интерпретации уже имеющихся. Прежде всего нужно уяснить, что обучение музыке есть приобретение навыка без того, чтобы обучающийся задумывался, для чего ему нужно то или иное умение. Далее, нужно понять, что музыкальное воспитание и обучение отнюдь не требуют последовательного обращения к любым стилям. Ведь многие без разбора разучивают то, что нравится учителю или ученику. Те же, кто поумнее, случайного избегают — как спартанцы в древности, мантинейцы или пелленцы²⁰⁹, которые предпочитали один стиль, либо очень немногие, подходящие, по их мнению, для улучшения нравов. Только такой музыкой они и занимались.

²⁰⁶ О нем более ничего не известно.

²⁰⁷ *Дионисий Фиванский* известен как наставник в музыке полководца Эпаминонда (ок. 410–362 до н. э.), научивший его «играть на кифаре и петь под звуки струн, не менее славный среди музыкантов, чем Дамон или Лампр, чьи имена общеизвестны» (Нер. Ер. 2, 1). О *Лампре* говорит Сократ (Pl. Мх. 235e9–236a4): он уступает Конну, его собственному учителю музыки. По-видимому, тот же Лампр обучал будущего драматурга Софокла танцам и музыке (Ath. I, 37, 15). О *Пратине* см. коммент. 60.

²⁰⁸ Данный фрагмент из Аристоксена приведен здесь в очень удачном переводе Н. Томасова [25, 69–70] с незначительными изменениями.

²⁰⁹ *Мантинейцы* — жители Мантинеи, города в Аркадии (центральном Пелопоннесе), известные, как и спартанцы, своей воинственностью и строгостью нравов. *Пелленцы* — жители города Пеллена в Ахайе, на севере Пелопоннеса.

[§ 33. ОГРАНИЧЕННОСТЬ ГАРМОНИКИ И РИТМИКИ: ИХ НЕСПОСОБНОСТЬ
ОЦЕНИТЬ УМЕСТНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕХ ИЛИ ИНЫХ
РИТМИЧЕСКИХ И ГАРМОНИЧЕСКИХ ФЕНОМЕНОВ]

Если присмотреться к той или иной науке, станет ясно, что она изучает. Ясно, например, что гармоника познает роды гармонии, интервалы, системы и звуки, а также метаболы, представляющие собой переходы из одной системы в другую. Далее она идти не в силах, т. е. мы не можем с ее помощью распознать, уместно ли использование, скажем, в “Мисийцах” гиподорийского лада в начале, миксолидийского и дорийского в конце, а гипофригийского и фригийского посередине²¹⁰. Гармоническое исследование не доходит до этого и нуждается во многом другом, <1143> ибо от него ускользает сила сродства. Так, ни хроматический род, ни энгармонический не содержат в себе всю силу сродства, благодаря которой выявляется характер данной мелодии²¹¹. Это — забота музыканта-практика. Понятно же, что звучание системы [как таковой] отличается от звучания сочиненной в этой системе музыки, исследование которой не входит в задачи гармонии²¹².

То же касается и ритмов. Ведь ни один из них не содержит в себе всю силу сродства, поскольку об их уместности мы обычно говорим, обращая внимание на характер музыки. Его причиной мы считаем либо какое-то сложение [элементов музыки], либо [их] смешение, либо то и другое вместе. Например, у Олимпа энгармонический род наложен на фригийский лад и смешан с пеоном эпибатом²¹³ — так сформирован характер музыки в начале нома Афины. Вот, значит, как возник у Олимпа энгармонический род: с участием мелопеи и ритмопеи, с искусной заменой лишь ритма, который стал хореическим вместо пеонического. Однако даже при сохранении энгармонического рода, фригийского лада и, стало быть, системы в целом характер музыки кардинально изменился: так называемая “гармония” в номе Афины заметно отличается от вступительного раздела²¹⁴. В общем, если

²¹⁰ «Мисийцы» — дифирамб Филоксена. Ср. у Аристотеля: «Дифирамб всем представляется фригийским. Те, кто касался этого вопроса, приводят многие примеры — в частности, то, что Филоксен, пытавшийся написать «Мисийцев» в дорийском ладу, не смог этого сделать и был самой природой возвращен обратно во фригийский, наиболее подходящий лад» (Pol. 1342b7–12).

²¹¹ Уникальное по-своему понятие «сила сродства» (ἡ τῆς οἰκειότητος δύναμις, где οἰκειότης произведено от οἶκος — «дом») предполагает способность разных элементов музыки «уживаться» друг с другом (их совместимость, уместность) для выражения ее характера («этоса»).

²¹² На самом деле *мелопея* (музыкальная композиция), согласно Аристоксену (II^{49–52}), образует последний раздел «семичастной гармонии». Речь, видимо, идет о том, что изучение принципов музыкальной композиции входит в задачи гармонии, а конкретных сочинений, где эти принципы так или иначе реализованы, — нет.

²¹³ См. коммент. 177.

²¹⁴ Текст очевидным образом испорчен. В общем и целом смысл такой: в начале нома Афины, принадлежащего Олимпу, характер музыки сформирован так, как сказано. Далее сохраняются энгармонический род и фригийский лад, однако меняется ритм: полуторный пеон эпибат (— — — —) на двукратный хорей (— ∪), из-за чего характер

к опытности в музыкальной теории добавится умение разбираться в таких вещах²¹⁵, ее точность только возрастет: кто знает, что такое дорийский лад, но не разбирается в том, где уместно его использовать, не будет понимать, что делает, и в результате потеряется характер музыки. Ведь и насчет самих дорийских сочинений можно сомневаться, способна ли судить о них гармоника, как полагают некоторые, или нет.

То же касается и всей науки о ритме: кто знаком с пеоном, еще не знает, где уместно его использовать, так как имеет представление лишь о его структуре. Ведь и насчет самих пеонических сочинений можно сомневаться, способна ли судить о них ритмика, как полагают некоторые, или она до этого не доходит. В общем, тому, кто хочет разобраться, что сродно, а что нет, надо знать как минимум две вещи: прежде всего — характер музыки, благодаря которому возникло то или иное сочетание [ее элементов]; затем — сами эти [элементы].

О том, что ни гармоника, ни ритмика, ни какая-либо другая из так называемых частных наук недостаточна сама по себе, чтобы судить о характере музыки — не говоря уже о том, чтобы разбираться в других [элементах], — довольно сказанного.

[§ 34. НЕОБХОДИМОСТЬ ВЫХОДА ЗА ПРЕДЕЛЫ ГАРМОНИКИ
В ДРУГИЕ ЧАСТНЫЕ НАУКИ О МУЗЫКЕ]

Хотя существует три рода гармоничного²¹⁶ — при равенстве величины систем, функций звуков²¹⁷ и тетрахордов, — древние занимались лишь одним из них, поскольку ни диатонику, ни хроматику никто прежде нас не исследовал, а только энармонику²¹⁸. Однако и тут исследовалась лишь одна величина системы — так называемая “через все”, т. е. октава. В отношении окраски [этого рода древние] расходились, но чуть ли не все соглашались в том, что как таковая энармоника существует только одна²¹⁹. Впрочем, едва ли будет вполне сведущим в гармонике тот, кто ограничит себя этим знанием; таковым, очевидно, будет тот, кто постигнет как частные науки, так

музыки радикально изменился, так как изменилась «гармония» составляющих ее компонентов. При этом практически все комментаторы допускают, что «гармония» в данном случае — термин для обозначения следующего за вступлением раздела нома.

²¹⁵ τὸ κριτικόν — критическая способность, о которой пойдет речь дальше (§36).

²¹⁶ Имеются в виду энармоника, хроматика и диатоника.

²¹⁷ Имеются в виду «звуки по функции» (в терминологии Птолемея), составляющие тетрахорды и, далее, большие по объему системы.

²¹⁸ Данный текст (и отчасти последующий) представляет собой фрагмент какого-то сочинения Аристоксена, перекликающегося по содержанию с нынешней первой книгой «Элементов гармонии» (I⁷⁻⁹), или свободный пересказ этого места. Так что «мы» в данном случае — Аристоксен, живший в IV в. до н. э.

²¹⁹ Хроматика представлена у Аристоксена тремя «окрасками» (χρόαι), диатоника — двумя (I¹¹⁵⁻¹²³). Энармоника, вообще говоря, не имеет окрасок, т. е. представлена одной-единственной структурой тетрахорда. Автор хочет сказать, что древние расходились в том, какие именно интервалы ее образовывали. Все известные варианты собраны Птолемеем [6, 242].

и всю музыку в целом, включая сложение и смешение ее частей. Ведь сам по себе гармоник известным образом лимитирован²²⁰.

Вообще же говоря, чувство и разум должны взаимодействовать в суждении об элементах музыки — не слишком спешить, <1144> как это бывает с чрезмерно подвижными, стремительными чувствами, но и не запаздывать, когда они медлительны и неповоротливы. Бывает с некоторыми чувствами даже то и другое одновременно, когда какие-то из них вместе и запаздывают, и слишком спешат вследствие некой природной аномалии. Конечно, чувству следует этого избегать, если оно собирается взаимодействовать [с разумом].

[§35. НЕОБХОДИМОСТЬ УЯСНЕНИЯ СМЫСЛА ЗВУКОВ,
РИТМОВ И СЛОВ В ИХ ЕДИНСТВЕ]

Есть непременно три [вещи], которые всякий раз вместе достигают слуха. Это звук, длительность и слог, или буква²²¹. Исходя из звуков мы постигаем гармоничное, из длительностей — ритм, из букв, или слогов, — сказанное. Поскольку они действуют сообща, постольку необходимо, чтобы и чувство схватывало их одновременно. Ясно, вместе с тем, и то, что, если чувство не умеет обособлять их друг от друга, невозможно будет постигать их по отдельности и, соответственно, судить, есть в них погрешности или нет. Таким образом, прежде всего надо познать их связь. В самом деле, критической способности обязательно подлежит связь²²²: ведь лучшее, как и ему противоположное, [худшее], возникает не в каких-то отдельных звуках, длительностях или буквах, а во взаимосвязях, будучи смешением несмешанных с точки зрения практики сочинительства частей²²³. Это — что касается познания.

[§36. КРИТИЧЕСКОЕ СУЖДЕНИЕ НАПРАВЛЕНО НА СОЧИНЕНИЕ
КАК ЦЕЛОЕ, А НЕ НА ЕГО СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ]

Далее следует обратить внимание на то, что одних музыкальных знаний недостаточно для критической деятельности²²⁴. В самом деле, нельзя стать

²²⁰ Гармоник *лимитирован* как изучением звуковысотности (ритма он никоим образом не касается), так и сугубо теоретическим — не критическим — подходом, о чем говорится подробнее в §36.

²²¹ Под «буквой» (γράμμα, т. е. нечто начертанное) здесь и далее понимается *звук речи*, в отличие от φθόγγος («музыкальный звук»).

²²² Тогда как «связуемые» музыкальные звуки, длительности и звуки речи изучаются частными науками: гармоникой, метрикой и грамматикой.

²²³ Таким образом, сочинитель имеет возможность произвольно комбинировать отдельно друг от друга существующие части текст-музыкального целого: звуковысотную, временную и словесную. В этом и состоит, главным образом, его искусство.

²²⁴ Выражение κριτικὴ πρᾶξις аналогично часто встречающимся во многих текстах выражениям ἁρμονικὴ πρᾶξις, ῥυθμικὴ πρᾶξις («гармоника», «ритмика» как частные науки) и, следовательно, должно переводиться как «критика», указывая на то, что для автора трактата актуален такой род занятий. В каком смысле «музыкальных знаний недостаточно для критической деятельности», разъясняется дальше по тексту.

полноценным музыкальным критиком, исходя из того, что мы полагаем частями музыки в целом — например, на основании опыта инструменталиста или вокалиста, а также слухового навыка²²⁵ (я имею в виду то, что способствует пониманию гармонии и ритма) и многого еще: гармонике, ритмике, исследований в области аккомпанемента, певческой мелодики и т. п. Попробуем понять, по какой причине на основании названных частей нельзя стать критиком. Во-первых, потому, что одно подлежит суждению как целое, другое — как не целое. Целым является и каждое сочинение, поется ли оно или играется на авлосе или кифаре, и его исполнение, т. е. игра на авлосе, пение и др. Не целым — то, что содействует целому и ради него существует, каковы, в числе прочего, и элементы исполнения. Стало быть, то же относится к исполнительскому творчеству, и это вторая причина...²²⁶ Слушая авлета, можно судить о том, насколько созвучны его авлосы²²⁷, отчетлива его артикуляция²²⁸ или наоборот, но все это — только части авлетики, а не целое, ради которого они существуют. Помимо этих и других частей будет оцениваться характер исполнения — насколько адекватно передано сочинение, избранное в данном случае для исполнения. То же касается аффектов, запечатленных художественным творчеством в сочинении²²⁹.

[§ 37. КОНСЕРВАТИВНЫЙ РАЗУМ КАК ОСНОВА ДЛЯ СУЖДЕНИЯ О МУЗЫКЕ]

Поскольку древние более всего заботились об этосах²³⁰, они особенно ценили строгость и безыскусность музыки. Говорят, аргивяне будто бы даже налагали взыскание за беззаконие в музыке, как они наказали того, кто первым вздумал использовать больше семи струн (что было принято у них)

²²⁵ Букв. «натренированности чувства». О такой «натренированности» античные авторы нередко говорят, имея в виду тех музыкантов-исполнителей, которые бездумно делают свое дело.

²²⁶ По которой нельзя стать музыкальным критиком, опираясь на частные науки (вроде гармонике, ритмике и т. п.). Текст испорчен.

²²⁷ Предположительно трубки двойного авлоса.

²²⁸ Букв. «речь», «произношение» (διάλεκτος). Ранее (в § 21) говорилось о каких-то «диалектах аккомпанемента», которые были разнообразнее у прежних музыкантов. Понятно, что то и другое имеет отношение к инструментальному исполнительству, но вот что именно — можно только гадать.

²²⁹ Опять же, будет оцениваться критикой, насколько адекватно (οἰκεῖον) они запечатлены.

²³⁰ Этос — типовой (т. е. представляющий некоторый поведенческий тип) характер музыки. Клеонид (13, 24–38) говорит о побудительном складе мелопеи (формирующем определенный этос музыки), угнетающем и успокоительном. Каждый этос создается за счет выбора подходящего лада, тетрахордного рода, метра и т. п. Ср. выше (§ 33 и коммент. 214) о том, как формируется этос в начале нома Афины: энгармонический род наложен на фригийский лад и смешан с пеоном эпибатом. Далее этос меняется в результате перемены метра.

и ввел миксолидийский лад²³¹. А великий Пифагор отвергал суждение о музыке посредством чувственного восприятия, утверждая, что ее достоинства воспринимаемы лишь умом. Поэтому он судил о ней не с помощью слуха, а на основании гармонии пропорций²³². <1145> Он тоже считал, что для познания музыки нет надобности выходить за пределы октавы²³³.

[§38. Исчезновение микроинтервалики по причине огрубления слуха]

Самый прекрасный род, [энгармонический], о котором более всего радели древние из-за его благородства, у нынешних совершенно неупотребителен, и многие вообще не способны воспринимать энгармонические интервалы. Люди настолько бесчувственны и безразличны, что, по их мнению, энгармоническая диеса не оказывает такого воздействия, которое было бы доступно чувственному восприятию²³⁴. Соответственно, ее удаляют из практики музицирования, считая болтунами тех, кто всерьез говорит о ней либо использует этот род. Наилучшим доказательством своей правоты они признают свою же собственную невосприимчивость — будто бы все, что от них ускользает, абсолютно нереально и столь же бесполезно. Также доказательством они полагают невозможность получить величину энгармонической диесы посредством консонансов, в отличие от полутона,

²³¹ См. коммент. 171. Особой строгостью в том, что касается количества струн, известны спартанцы благодаря их указу, сохранившемуся в «Основах музыки» Боэция [2, 7].

²³² Ср. у Птолемаиды Киренской: «Пифагор и его преемники предпочитают видеть в чувстве что-то вроде проводника на первых порах для разума: чувство передает ему как бы искорки, а он, разожженный от них, ведет уже исследование сам, отдельно от чувства. Таким образом, даже если результат, полученный разумом, более не согласуется с чувством, [пифагорейцы] не отступаются, а заявляют, что чувство заблуждается, разум же сам нашел, что правильно, и опровергает чувство» (Птолемей [6, 32]). Пифагор «судил [о музыке] на основании гармонии пропорций» (τῆ ἀναλογικῆ ἁρμονίᾳ) — т. е. при помощи числовых отношений, образующих, по мнению пифагорейцев, музыкальные интервалы, и рядов отношений, образующих звукоряды. Наиболее информативные источники по этой теме — Евклид, Птолемей, Теон Смирнский.

²³³ Со всей ясностью эту мысль высказал Птолемей [6, 227]: «Первое и наиважнейшее восстановление подобия в гармоничном, будем полагать, происходит в первом же из гомофонов, т. е. в октаве, поскольку, как мы показали, охватывающие ее звуки не отличаются от одного. И как консонансы, складываясь с ней, производят то же, что производили бы и сами по себе, так и любая мелодия может развертываться одинаково на расстоянии одного или нескольких первых гомофонов, начинаясь с того или иного крайнего звука». Следовательно, поскольку прибавление октавы новых гармонических сущностей не создает, постольку, ставя перед собой задачу их изучения, вполне можно оставаться в пределах октавы.

²³⁴ Энгармоническая диеса, согласно Аристоксену, — четверть тона, у Архита — интервал с отношением 28:27, у Дидима — 32:31, у Эратосфена — 40:39, у Птолея — 46:45 (Птолемей [6, 242]). Кроме того, у Птолея [6, 180] сказано, что энгармоника не принадлежит к числу «привычных для слуха» родов. Другими словами, в его время (во II в. н. э.) она уже не использовалась. То же утверждается и в данном трактате.

тона и других подобных интервалов²³⁵. При этом они не учитывают, что тем самым будет отброшена и третья, и пятая, и седьмая величина (т. е. состоящая, соответственно, из трех, пяти и семи диес²³⁶); вообще, придется отказаться, как от непригодных, от всех нечетных интервалов²³⁷, поскольку ни один из них не может быть получен с помощью консонансов (так могут быть получены лишь интервалы, кратные четному числу наименьших диес²³⁸). Отсюда с необходимостью должно воследовать то, что непригодными будут все разделения тетрахорда, за исключением тех, в которых все интервалы окажутся четными. Таковыми будут напряженная диатоника и тоновая хроматика²³⁹.

[§ 39. Размывание звукорядных основ в новейшей музыке]

Говорить и даже допускать такие вещи — значит противоречить не только феноменам, но и самим себе. Они ведь и сами, как представляется, всю используют такие разделения, в которых большинство интервалов — нечетные либо несоизмеримые²⁴⁰, так как всегда смягчают лиханы и паранеты²⁴¹. Даже кое-какие постоянные звуки они понижают на некоторую несоизмеримую величину, а заодно и триты с парипатами²⁴². Так что они чуть

²³⁵ «Тон — это различие по величине [двух] первых консонансов», квинты и кварты (Аристоксен [1, I³³]). О методе получения диссонансов с помощью консонансов см. у того же автора [1, II⁴²⁻¹⁴⁷]. Тут говорится о том, как, например, получить дитон вниз, взяв от данного звука кварту вверх, затем — квинту вниз, кварту вверх и еще квинту вниз (*e-a-d-g-c*). После этого уже нетрудно получить «посредством консонансов» и полутон, так как это, с точки зрения Аристоксена, разница между квартой и дитоном.

²³⁶ Интервалы из трех и пяти диес встречаются в мягкой диатонике, интервал из семи диес — в полуторной хроматике Аристоксена [1, II¹¹⁶⁻¹²³].

²³⁷ Точнее было бы сказать — от всех несоставных интервалов, равных по величине нечетному числу энармонических диес (четвертей тона).

²³⁸ Т. е. энармонических диес.

²³⁹ В перерасчете на энармонические диесы (четверти тона), тоновая хроматика (снизу вверх) — 2, 2, 6; напряженная диатоника — 2, 4, 4. Хотя автор здесь явно иронизирует над теми, кто не признает существования энармонической диесы, именно эти интервальные структуры в конце концов возобладали над остальными: хроматика *полутон — полутон — триполутон* и диатоника *полутон — тон — тон*. В качестве примера достаточно сослаться на «Введение» Алипия, где представлены, по существу, только эти два рода, а нотация энармоники практически не отличается от хроматики.

²⁴⁰ *Соизмеримыми* (ῥητά, букв. «выразимые») аристоксеники называли такие интервалы, «у которых можно [точно] определить величины, каковы, скажем, тон, полутон, дитон, тритон и т. п.; *несоизмеримые* (ἄλογα, «несказанные») увеличивают или уменьшают их на некоторую невыразимую (ἄλόγῳ) величину» (Cleonid. 5, 36–42).

²⁴¹ *μαλάττουςι*, т. е. немного понижают упомянутые ступени. См. дальше по тексту.

²⁴² Исправление Р. Вестфаля [21, 30], поддержанное А. Вейлем и Т. Рейнахом [20, 154]; в рукописях «паранетами». *Лиханы* и *паранеты*, о которых только что шла речь, по сути дела — одна и та же ступень: вторая сверху в тетрахорде. Аналогичным образом и *триты с парипатами* — одна и та же ступень: вторая снизу в тетрахорде. Упоминание о паранетах во втором случае представляется не только нелогичным, но и излишним.

ли не превыше всего ставят такое использование систем, при котором большинство интервалов оказываются несоизмеримыми, с пониженными не только подвижными по своей природе звуками, но и — [как только что было сказано] — некоторыми неподвижными²⁴³. Это очевидно для тех, кто чувствителен к таким вещам.

[§ 40. Цель музыки — создание достойных образцов]

Великий Гомер утверждал, что человеку подобает заниматься музыкой. Показывая, что музыка во многих случаях полезна, он сделал так, что Ахилл у него смягчает свой гнев к Агамемнону с помощью музыки, которой он обучился у мудрого [кентавра] Хирона:

[В стан мирмидонцев, к судам их, пришедши, нашли Ахиллеса]
Сердце свое услаждавшим игрою на форминге звонкой,
Очень красивой на вид, с перемычкой серебряной сверху.
Взял он в добыче ее, Гетионов разрушивши город.
Ею он дух услаждал, воспевая деянья героев²⁴⁴.

Заметь себе, — [словно] говорит Гомер, — для чего нужно заниматься музыкой: дабы, подобно Ахиллу, сыну благородного Пелея, воспеть славные деяния мужей и полубогов. Кроме того, Гомер подсказывает удобный момент для таких занятий, находя их приятным и полезным упражнением для не занятого другими делами человека: будучи энергичен и приучен к воинскому делу, Ахилл, из-за возникшего у него гнева на Агамемнона, не принимал участия в военных действиях. Тут-то, посчитал Гомер, и должен герой возбуждать свою душу наилучшими песнями, готовясь к предстоящему в недалеком будущем выступлению [на неприятеля]. Естественно, что припоминал он при этом дела давно минувших дней.

Вот какова была древняя музыка и в чем состояла ее польза. <1146> Мы узнаём, что ею занимались Геракл и Ахилл, а также многие другие. Говорят, их наставником был мудрейший Хирон, который учил их музыке, а заодно и врачеванию, и справедливости.

²⁴³ Данное наблюдение автора — что чуть ли не все ступени обнаруживают тенденцию к понижению — как будто расходится с его же сообщением о том, что энармонический род — а это род с самыми низкими ступенями — «у нынешних совершенно неупотребителен» (38). Здесь надо помнить о том, что разные фрагменты текста в трактате «О музыке» могут соотноситься с разными эпохами в пределах 500–600 лет (от IV в. до н. э. до II в. н. э.). Естественно, что «нынешними» каждый раз могли называться совершенно иные люди. Кроме того, не совсем понятно, как представлять себе понижение практически всех ступеней — как явление языковое (структурно-логическое) или сугубо исполнительское (вроде агогики, которая видоизменяет, но не разрушает ритм). И совсем уж непонятно, что может значить понижение *неподвижных* ступеней, для этого вообще не предназначенных. Их неизменность — согласованная точка зрения всех без исключения античных теоретиков. Отступление от нее должно было означать для них «грязь» («выход за пределы гармонического», как тогда говорили) и разрушение звукоядрной основы музыки в целом.

²⁴⁴ II. IX, 185–189. Перевод В. В. Вересаева.

[§41. МУЗЫКА ВАЖНА ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕЙ КУЛЬТУРЫ ЧЕЛОВЕКА]

И вот еще что: если кто занимается науками ненадлежащим образом, благоразумный муж обвинит в этом, конечно же, не науки, а отнесет за счет испорченности тех, кто ими занимается. Стало быть, у кого внимание к воспитательной стороне музыки соединится с достаточным прилежанием в детском возрасте, тот будет прекрасное одобрять и принимать, а порицать обратное, причем не только в музыке, но и в остальном. Будучи далек от всего неблагогородного, получая от музыки величайшую пользу, выиграет не только он сам, но и его город, поскольку ни одно дело, ни одно слово [такого человека] не будет негармоничным; повсюду он будет блюсти должное, здоровое и благопристойное.

[§42. БЛАГОУСТРОЕННЫЕ ГОСУДАРСТВА
ЗАБОТЯТСЯ О МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ]

Имеется немало свидетельств тому, что в самых благоустроенных в смысле законов городах изыскивались возможности для заботы о высокой музыке — взять хотя бы Терпандра, который прекратил распрю, случившуюся некогда у спартанцев²⁴⁵, или Фалета Критского, который, как говорят, оказавшись в Лакедемоне по воле пифийского Аполлона, исцелил город от охватившей его чумы, о чем сообщает Пратин²⁴⁶. Да и Гомер ведь говорит, что постигшая эллинов чума была остановлена с помощью музыки:

Пеньем весь день ублажали ахейские юноши бога.
В честь Аполлона пеан прекрасный они распевали,
Славя его, Дальновержца. И он веселился, внимая²⁴⁷.

Я завершаю свою речь о музыке, мой дорогой наставник, этими стихами, которыми ты ранее²⁴⁸ охарактеризовал нам ее силу. Ведь, в самом деле, главная и лучшая ее забота — признательное обращение к богам, а вслед за тем — и очищение души, ее организованный и гармоничный строй».

«Прими же, дорогой наставник, мою застольную речь, посвященную музыке», — добавил Сотерих.

[ПОСЛЕСЛОВИЕ]

[§43. ЦЕЛИТЕЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ НА ДУШИ ЛЮДЕЙ]

Всех восхитили слова Сотериха; к тому же и лицо его, и голос выражали увлеченность музыкой. А мой наставник сказал: «Помимо всего прочего порадовало меня то, что каждый из вас преследовал свою цель: Лисий преподнес нам то, что может знать лишь исполнитель-кифарод, Сотерих же обогатил нас тем, что поведал о пользе музыки и о ее теории, а также о ее возможностях и о занятиях ею. Однако вот что, думаю, они нарочно мне

²⁴⁵ См. коммент. 21.

²⁴⁶ О *Фалете* см. коммент. 63, о *Пратине* — коммент. 60.

²⁴⁷ II, I, 472–474. Перевод В. В. Вересаева.

²⁴⁸ В §2.

оставили — не укорять же мне их в робости за то, что они якобы постеснялись низвести музыку до застолий. Между тем не в последнюю очередь она полезна именно при возлияниях, что и заметил великий Гомер:

...захотелось

Музыки, плясок — услады прекраснейшей всякого пира²⁴⁹.

Да не поймут Гомера так, будто он считал пригодной музыку для удовольствия и более ни для чего; в его словах сокрыт глубокий смысл: он признавал ее полезной и едва ли не самым лучшим средством как раз в таких случаях — я имею в виду пиры и другие собрания древних. Ведь использовали ее для того, чтобы уравновесить и умерить горячительное действие вина, как где-то говорит и ваш Аристоксен²⁵⁰. Он утверждал, что надо обращаться к ней, так как вино обладает свойством пошатывать <1147> разум и тело тех, кто им злоупотребляет; музыка же, благодаря своей стройности и соразмерности, приводит их в противоположное состояние и умиротворяет. Тогда-то и прибежали древние, как говорит Гомер, к помощи музыки.

[§44. Причастность музыки к космическим процессам]

Однако же, друзья мои, вы упустили главное, чуть ли не величайшее из того, что есть в музыке. Все древние философы, включая Пифагора, Архита и Платона, полагали, что круговращение сущего и движение звезд совершается не без участия музыки, поскольку бог все устроил гармонично²⁵¹. Но обсуждать это сейчас, скорее всего, не ко времени — ведь подлинная музыка в том и состоит, чтобы во всем соблюдать надлежащую меру».

Сказав это, он спел пеан и, после возлияний Крону, его детям — всем богам — и музам, он отпустил своих гостей.

²⁴⁹ Od. I, 152. Перевод В. В. Вересаева.

²⁵⁰ Ваш Аристоксен — потому что врач Онесикрат (коммент. 4) обращается к выступавшим до него музыкантам от лица нем музыкантов. Слова «Аристоксен» и «музыкант» были в античности чуть ли не синонимами. Кстати сказать, есть сведения о том, что он тоже пытался использовать музыку в психотерапевтических целях (см.: Аристоксен [8, 29–30]).

²⁵¹ Что касается *пифагорейцев*, самый показательный материал на эту тему содержится в трактате Аристотеля «О небе» (290b12–291a6). Из *Архита* можно привести лишь один фрагмент, сохранившийся у Порфирия (см.: Птолемей [6, 68]), где затронут вопрос о том, почему слишком громкие звуки — включая, видимо, и те, что возникают при движении небесных тел, — не достигают нашего слуха. У *Платона* речь может идти о «Государстве» (616b1–617d1). В «Послезаконии» круговорот планет и звезд назван «прекраснейшим из хороводов» (982e3–6).

Использованная литература

1. *Аристоксен*. Элементы гармонии / пер. с древнегреч. и коммент. В. Г. Цыпина. М.: Московская гос. консерватория, 1997.
2. *Бозций А. М. С.* Основы музыки / подг. текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012.
3. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. Изд. 2-е, доп. М.: Фортуна Лимитед, 2003.
4. *Пиндар*. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., Наука, 1980.
5. *Платон*. Диалоги. М., Мысль, 1986.
6. *Птолемей К.* Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / изд. подготовил В. Г. Цыпин. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013.
7. Фрагменты ранних греческих философов: в 2 ч. Часть I. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / изд. подготовил А. В. Лебедев. М.: Наука, 1989.
8. *Цыпин В. Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: Московская гос. консерватория, 1998.
9. Эллинские поэты VII–III вв. до н. э.: эпос, элегия, ямбы, мелика / изд. подготовили М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо. М.: Ладомир, 1999.
10. Greek Musical Writings, vol. II: Harmonic and Acoustic Theory / ed. A. Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
11. Fragmenta comicorum Graecorum. Vol. 2. Pars 1 / ed. A. Meineke. B.: G. Reimeri, 1839.
12. Greek-English Lexicon / comp. H. G. Liddell, R. Scott. Rev. H. S. Jones. Oxford, Clarendon Press, 1996.
13. Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar. H. II. Aristoxenos. 2. Ausg. / hrsg. v. F. Wehrli. Basel: Schwabe, 1967.

Издания трактата «О музыке»

- | | |
|---|--|
| 14. Amyot / Ж. Амио | Les oeuvres morales & meslées de Plutarque, translâtées du grec en françois par Jacques Amyot. Paris: Vascosan, 1574 [фр.]. |
| 15. Ballerio / Р. Баллерио | <i>Plutarco</i> . Sulla musica / a cura di R. Ballerio. Milano: Rizzoli, 2000 [итал.]. |
| 16. Barker / Э. Баркер | Greek Musical Writings. Vol. 1: The Musician and his Art. Ed. A. Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1984 [англ.]. |
| 17. Einarson, Lacy /
Б. Эйнарсон и Ф. Ласи | Plutarch. Moralia. Vol. XIV / ed. and transl. by B. Einarson and Ph. H. De Lacy. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967 [греч., англ.]. |

18. Lasserre / Ф. Лассер *Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce Antique par F. Lasserre. Olten, Lausanne: Urs Graf Verlag, 1954 [греч., фр.].*
19. Valgulio / К. Валгульо *Valgulio C. Prooemium in musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum. Brescia, 1507. F. b3r–d5v [лат.].*
20. Weil, Reinach / А. Вейль и Т. Рейнах *Plutarque. De la musique / ed. H. Weil, Th. Reinach. Paris: Ernest Leroux, 1900 [греч., фр.].*
21. Westphal / Р. Вестфаль *Plutarch. Über die Musik. Ed. R. Westphal. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1865 [греч., нем.].*
22. Wytttenbach / Д. Виттенбах *Plutarchi... moralia graeca emendavit, notationem emendationum et latinum Xylandri interpretationem subjunxit D. Wytttenbach. Vol. V. Oxoniensis, 1800 [греч., лат.].*
23. Xylander / Г. Ксиландер *Plutarchi Chaeronensis Moralia... cura ac fide Guilielmo Xylandro. Parisiis, 1570 [лат.].*
24. Ziegler / К. Циглер *Plutarchi Moralia. Vol. VI, fasc. 3. Recensuerit et emendaverit C. Ziegler. Ed. tertia. Lipsiae: Teubner, 1966 [греч.].*
25. Н. Томасов *Плутарх. О музыке. Пер. Н. Томасова, прим. Е. Браудо. Пб.: Государственное издательство, 1922.*