

Топоркова Елена Александровна

заместитель директора, преподаватель

ГБПОУ СО «Нижнетагильский колледж искусств»

г. Нижний Тагил, Свердловская область

ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ АНТИЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ В ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ КОЛЛЕДЖА ИСКУССТВ

Аннотация: автором статьи предпринята попытка расширить представления о музыкально-теоретических воззрениях античности, о существовании музыки в синкретическом единстве с другими видами искусства, о развитой системе музыкальных жанров, о разных вариантах нотных систем и способах расшифровки нотных записей, а также о музыке как части окружающей действительности.

Ключевые слова: трактаты о музыкальном искусстве, музыка как наука, музыкальная теория и музыкальная практика, родство музыки и математики.

*С муз песнопенье свое начинаем, которые пеньем
Радуют разум великий отцу своему на Олимпе,
Все излагая подробно, что было, что есть и что будет,
Хором согласно звучащим.*

Гесиод «Теогония» [по 1, с.124]

Понятие *музыка* (*мусика*, в русском языке до XIX в. – *мусикия*) – одно из самых важных понятий в эпоху античности. В античных трактатах *гармония* и *музыка* – взаимозаменяемые категории, они охватывают целый комплекс значений, связанных с представлением о чем-то уравнивающим, о том, что облагораживает жизнь и ведет ее к красоте. Так, слово *мусикос* означает не только «музыкант», «музыкальный», но и – «нарядный», «приятный», «изящный».

«Музыка» – в целом это слово понималось как «мусическое искусство», «искусство муз», то есть всякое занятие, находящееся под покровительством Аполлона – их предводителя.

Кроме того, термин «музыка» означал не только собственно исполнение, но и теорию музыки – комплекс воззрений на сложившиеся представления человека о всяком искусстве, как учение о возможности человека воспринимать прекрасное.

Формирование учения о музыкальном исполнительстве, теории музыки, музыкальной эстетике происходило постепенно. В этом принимали участие многие выдающиеся мыслители античности – Пифагор, Платон, Аристотель, Демокрит и др. Однако следует заметить, что и в эллинский период, и даже позже, во времена Средневековья и Возрождения, *музыкальная теория и музыкальная практика были не только разными, а почти противоположными областями человеческой деятельности, даже предназначенными для людей разных социальных слоев*. Для античных мыслителей музыка была символом знания, отвлеченного от повседневных нужд, и в этом виделась ее высокая сущность. По словам Демокрита, музыка – «младшее из искусств», так как «ее породила не нужда, [она] родилась [от] роскоши...» [4, с. 15]. Аристотель также считал, что музыка – это не *работа*, а форма интеллектуального досуга свободнорожденных людей [1, с. 185].

Трактаты о музыке писались учеными, для которых музыка была частью окружающей их действительности. Поэтому античные музыкальные теоретики занимались музыкой не как искусством, а скорее, как наукой (подобно тому, как изучалась смена времен года, движение планет и т. д.). Среди античных трудов почти не встретишь *учебника*, то есть практического руководства к исполнению музыки, так как собственно исполнение, практическое бытование музыки считалось чем-то вторичным, недостойным серьезного рассмотрения. Собственно же *обучение* музыке, музыкальному исполнительству долгое время оставалось только изустным – знания передавалась непосредственно от учителя к ученику. Хотя авторы трактатов, часто родом из привилегированных семей, считали «хорошим тоном» иногда исполнить песню под собственный аккомпанемент (скажем, на пиру), все же они не стали бы заниматься музыкой ради заработка – это было делом, недостойным свободнорожденного гражданина гре-

ческого полиса. Часто профессиональные музыканты были рабами, имевшими низкий уровень образования, поэтому они и не могли написать сочинение о музыке на том высоком уровне, как это делали ученые.

Платон писал: «Каждый способен делать прекрасно только то, на что [его] подвинула Муза» [4, с.23]. Античный ученый полагал, что человек (музыкант, исполнитель музыки) творит не сам – он только исполняет божественный замысел, который зачастую не может осмыслить в полной мере. В то же время, именно проникновение в суть музыкального искусства, способность судить о музыке было признаком хорошего образования и вкуса. Об этом можно прочесть во многих античных философских трактатах.

Античная литература о музыке весьма обширна и многообразна. Особую ценность для нас представляют специальные трактаты о музыкальном искусстве Аристоксена, Филодема, Плутарха, Аристида Квинтилиана, Птолемея, Никомаха и др. Большинство сохранившихся трактатов о музыке относятся ко II веку до н. э. Первым среди них называют сочинение знаменитого астронома и математика Клавдия Птолемея, написавшего «Три книги гармоник», где содержится материал, расширяющий наши представления о музыкально-теоретических воззрениях пифагорейцев, Аристоксена и других древних ученых. Именно этот трактат стал основным источником знаний о музыке античности для ученых последующих времен. Имена ряда греческих теоретиков музыки – Аристоксена из Тарента, Кассиодора, Птолемея вошли в историю в связи с частными вопросами науки. Так, Дидим Александрийский (около середины I века до н. э.) известен в области акустики уточнением музыкального строя: он произвел новый расчет терций, в процессе которого возникает малая акустическая единица – так называемая *дидимова комма*.

Сведения о музыкальной теории содержатся также в философских трактатах, сочинениях по этике, воспитанию и религии, математике, риторике, медицине, космологии и астрономии. Это показывает особое отношение к музыкальному искусству, связанное с древними представлениями о музыке как о разделе математики, которая, в свою очередь, является родом теоретической

философии [11, с. 73]. Связь, внутренне родство музыки и математики – одна из главнейших проблем познания мира, занимавших античных мыслителей. На подчиненность музыкальных структур математическим законам люди обратили внимание тысячи лет назад. Пример прямого сопоставления музыки и математики – учение Пифагора. Платон в своем философском трактате «Государство» называет арифметику, геометрию, музыку и астрономию «сестринскими науками». Эти четыре науки входили в «квадривий» высших наук, изучение которого было основой образования человека из привилегированного сословия (хотя сам термин появился позже, во времена раннего Средневековья) [5, с. 522–523].

Важнейшим свойством музыкальной культуры Древней Греции было *существование музыки в синкретическом единстве с другими искусствами*. Широко известно, что музыка античной Греции была тесно связана со сценическим искусством, танцем, ритмикой, жестом. Музыка сопровождала все сценические представления и включала в себя танец как необходимый и органичный элемент.

В настоящее время известно, что во времена античности существовала достаточно развитая система музыкальных жанров, кроме того, до нас дошли сведения о том, что уже тогда были и свои композиторы-«авангардисты», которые (также, как и сегодняшние авангардисты) не находили понимания современников [5, с. 508–509]. К примеру, письменные памятники донесли до нас сообщения о Фриниде из Митилены. Он превратил традиционный жанр нома в концертную вокально-инструментальную пьесу с обилием орнаментики и с яркими модуляциями, что было необычным для его современников. Поэтому, когда он попал в тоталитарную Спарту, где государственная машина постоянно подавляла любое проявление свободы, то некий чиновник отсек топором две струны от инструмента Фринида, так как они ему показались лишними.

Что же касается основных музыкальных жанров, то, помимо уже упомянутых *номов*, среди них можно выделить *пэаны* – песнопения, обращенные к языческим богам, *гимнеи* – песнопения, звучавшие на языческих обрядах бракосочетания, *эксодии* и др [5, с. 526].

Античные музыканты называли себя «мастерами мусических искусств», «артистами Диониса». За девять веков – с VII в. до н.э. до III в. н.э. – сохранились упоминания о 875 (!) музыкантах. Их имена дошли до нас, в основном, в виде надписей, выбитых на специальных каменных плитах в честь проведения «мусических агонов» – соревнований, составлявших важную часть художественной жизни античной Греции [5, с. 189–232]. Эти творческие соревнования происходили в сочетании с государственными и религиозными праздниками. На таких агонах выявлялись лучшие актеры, драматурги, музыканты – их имена и выбивались на плитах, на пьедесталах статуй, торжественных надгробиях.

И только имена самых выдающихся профессиональных музыкантов попадали в трактаты ученых и литературные произведения. Реальные музыканты, ставшие частью греческой истории – Терпандр и Фалет. Музыка кифарода Терпандра однажды примирила неистовых спартанцев, а музыка Фалета – «укрепляла их мужество во время страшной эпидемии чумы» [5, с. 234]. В этом смысле интересны образы легендарных певцов и музыкантов: Орфея, Мусея, Амфиона. Эти имена попадают на страницы теоретических трактатов о музыке, им приписывается изобретение флейты, кифары, либо же всего в целом музыкального искусства. Мифологические персонажи «врастают» в античную теорию музыки.

Известно также, что уже в античной Греции артисты объединялись в особые профессиональные союзы наподобие средневековых «цехов», и делалось это со схожими целями – поддержка высоких профессиональных критериев, обеспечение безопасности музыкантов и своевременной оплаты за их труд и т. д. Кроме собственно артистов существовали и более низкие классы музыкантов. Например, «сальписты». Сальпинга – это инструмент наподобие трубы, он издавал только фанфарные звуки с помощью обертоновых передуваний и имел малоэстетичный тембр, поэтому использовался только в общественных мероприятиях (глашатаи трубили в сальпинги для объявления важных известий и для вызова нового участника соревнований).

До недавнего времени считалось, что античная музыка была преимущественно вокальной [9], причем монодийного, то есть принципиально одногласного склада. Однако это мнение должно быть пересмотрено, так как даже на античных рисунках, украшающих амфоры, мы видим инструменты, – кифару, лиру, авлос (двуствольную флейту), – на которых можно извлечь более одного звука одновременно. Значит, греки все-таки имели представление о многоголосии, а, следовательно, о многоголосном складе и созвучиях.



Рис. 1, 2. Кифарод. Сцена пира. Рисунки на амфоре. 480 г. до н. э.

Недостаточны и наши знания о количестве музыкальных инструментов, которые существовали в эпоху античности. Е. Герцман считает, что, кроме самых популярных – «лирабб» и «кифара», существовали еще *магадис*, *самбике*, *тригон* и другие струнные, духовые, ударные инструменты [5, с. 15].

Однако Платон, Аристотель и другие ученые, писавшие о музыке, не имевшие прямого отношения к музыкальной практике (как было отмечено выше), зачастую не различали особенностей в устройстве струнных инструментов. Любой струнный инструмент для них всегда – «лира» или «кифара», даже если это был, например, *магадис* или какая-нибудь другая разновидность струнного инструмента. Поэтому если о древнем инструментарии судить только по произведениям Платона и Аристотеля (а также других философов), то складывается очень неполная картина.

Что касается античной нотации, то здесь дело обстоит еще сложнее. Так как ученые не занимались вопросами нотации, то они – великие систематизаторы – никак не могли влиять на формирование некоего единого способа записи музыкальных звуков. Древние мастера-практики придумывали системы нотации сами для себя, и, разумеется, им и в голову не могло прийти писать об этом научный трактат. Такие нотные системы существовали в разных вариантах (так как были придуманы разными исполнителями), поэтому не существует и единого способа расшифровки этих нотных записей. Известно только, что существовали по отдельности – нотация *вокальная* и *инструментальная*. Согласно этой традиции, верхняя нотная строка предназначалась для изложения вокальной партии, а нижняя – для инструментальной, поскольку древние «установили в каждом ряду по две ноты, среди которых верхняя обозначает то, что произносится, а нижняя – инструментальную музыку» [5, с. 359].

Инструментальная нотация, которая была более старой по происхождению, включала буквенные знаки греческого и древнефиникийского происхождения. Положение знаков – прямое, поперечное и перевернутое – указывало высоту звуков в зависимости от расположения пальцев музыканта, играющего на струнах лиры. Во второй, вокальной, нотации применялись только греческие буквы, но принцип ее был заимствован из инструментальной (обозначение звука соответствовало положению пальцев на струнах лиры). Эти особенности нотации отразились и в античной теории лада (см. о названии звуков по названию струн лиры или кифары в последней главе данной работы).

Кроме того, такая запись была далеко не полной. В абсолютном большинстве случаев сам композитор являлся и исполнителем. Он создавал для себя нотную запись, заносая туда лишь самое основное, что *лишь напоминало ему общий ход музыкального развития* (своеобразный конспект музыкального произведения, до конца понятный только тому, кто его писал). Во время исполнения краткая нотная запись дополнялась свободными импровизациями и многими «детальными», не отмеченными в ней.

Поэтому, когда древний музыкальный материал оказывается на современном нотном стане, он радикально изменяется. «В результате он утрачивает свой индивидуальный облик и то, что получается при его исполнении, оказывается бесконечно далеким от подлинной древней музыки», – считает Е. Герцман [5, с. 374]. И хотя античная нотация была в употреблении довольно долго (в Византии – до XIV века), ее расшифровка до сих пор не представляется возможной, к сожалению, следует признать, что нотные записи времен античности никогда не будут расшифрованы адекватно, без искажений.

Это касается и знаменитой «Оды Пиндара», с изучения которой начинается курс истории музыки у музыковедов [5; 9]. Фиванский поэт Пиндар (522–448 гг. до н. э.) особенно прославился своими *эпипикиями* (хоровыми песнями в честь победителей на состязаниях). Упомянутый музыкальный отрывок – это вступление к пифийской оде Пиндара (Пифийские игры или Пифиады были общегреческими празднествами в честь Аполлона, они происходили раз в четыре года):



Рис. 3

Приводится по [5, с. 590].

В музыкальной науке нет единства мнений насчет подлинности этого фрагмента, поскольку оригинал не сохранился (известна лишь его публикация в XVII веке). Поэтический текст состоит из пяти строф. Первая из них такова:

*О кифара золотая, ты – Аполлона и муз
Темнокудых равный удел.*

*Мере струнной пляска, начало веселий, внемлет,
Вторят лики сладкогласные... Перевод В. Иванова.*

В оригинале этот фрагмент, как большинство дошедших античных мелодий, нотирован буквенной нотацией. Расшифровка на пятилинейном нотоносце не производит особого впечатления на современных музыкантов, поэтому остается непонятным, почему эту музыку так ценили современники. Наверняка эта запись не содержит всех особенностей исполнения (может быть, предполагалась инструментальная партия, обилие мелодических украшений и пр.), мы никогда не узнаем, как эта музыка звучала в действительности, ее живой интонационный облик.

Сомнительно также мнение, которое приводится Т. Ливановой [9] и Р. Грубером [5] о том, что «Ода Пиндара» написана *в дорийском ладу*. Этот вывод делается на основании того, что лад якобы ярко выделен в ходе мелодического движения – в начале напева трижды повторен дорийский тетрахорд. Однако реальный облик античных ладов, их звукорядное и интонационное наполнение – это проблема, до сих пор не до конца решенная современной наукой. Например, ни в одном из трудов ведущего современного российского специалиста в данной области – Е. Герцмана – нет однозначного ответа на этот вопрос. Не помогут и представления о «церковных» ладах Средневековья (в нашем музыковедении они до недавнего времени назывались «ладами народной музыки»). Уже доказано, что средневековые ученые заимствовали лишь названия ладов – «дорийский», «фригийский» и пр. О реальном характере звучания и строения античных ладов с подобными названиями и они (также, как и мы) не имели представления.

Период формирования античных мифологических представлений оставил в мировой культуре несколько сюжетов, непосредственно связанных с музыкой. Самый известный из них – миф об Орфее. Своей музыкой Орфей (легендарный фригийский певец) укротил подземное царство, стража Аида – страшного пса Кербера (в другой версии – Цербера) и заставил богов отпустить на землю его умершую супругу Эвридику. Этот сюжет отражает древние пред-

ставления о музыке как первобытной магии. Представление о волшебном, колдовском значении музыки отражается и у Гомера – в образе сирен, которые своим сладостным пением увлекают на свой остров путников («Одиссея» XII, 183–196). Символом необузданной, стихийно-оргастической музыки выступает бог Дионис, который всегда окружен толпой исступленно пляшущих вакханок.

Этому древнейшему взгляду на музыку противостоит более поздний и зрелый образ Аполлона, бога-музыканта, создателя «уравновешенной» музыки, вдохновителя всех певцов и музыкантов. В то же время, Аполлон оказался довольно жесток к Марсию, сатиру, решившему превзойти его в игре на флейте. Этот миф имеет глубокий смысл – человек (или, в случае с Марсием, существо ниже богов) выступает как соперник богов, в своем искусстве он способен сравняться с божеством. Это был один из первых признаков разложения мифологического сознания, когда музыка стала осознаваться как человеческое, земное искусство. Именно с этим пониманием пришла необходимость теоретического осмысления музыки, закрепления и толкования ее основных понятий. Одно из них – «гармония».

Ю.Н. Холопов в своем фундаментальном исследовании о гармонии заметил, что «сущность многих понятий, исторически развивавшихся на протяжении столетий, раскрывается в происхождении самих обозначающих их слов» [10, с. 8]. Вначале рассмотрим мифологические истоки слова *гармония*.

Миф о Хаосе и Гармонии описан в поэме «Теогония», автор которой Гесиод (VIII–VII вв. до н. э.) рассказывает о происхождении богов и Вселенной. Хаос («зияющий») – это изначальное, неупорядоченное, бесформенное состояние мирового вещества, черная бездна, некое мировое чудовище небытия. Противоположностью хаосу как неопределенности, бессвязности, распыленности был космос. Как антоним хаосу этот термин имел комплекс значений, близких гармонии: упорядоченность, порядок, устройство, мера.

Античный миф о Гармонии сравним со сказаниями других народов о браке земли и неба, в которых также подчеркивается, что все сущее – образовалось от

соединения противоположных начал. У греков известны три цикла сказаний об этом. Беотийский миф рассказывает о богине Гармонии – дочери Ареса и Афродиты. Объединение противоположностей является изначальным качеством Гармонии, мать которой – богиня красоты и любви, а отец – бог войны и раздора.

Если обратиться к этимологии, то слово *гармония* восходит к древнему индоевропейскому корню «ар» (*ar* или *har*), указывающему на «соединение» или «связь» чего-либо с чем-либо. Отсюда греческое слово *αρμονία* («гармония»), от которого непосредственно происходит и наша «гармония». Греческий глагол «*хармодзо*» (*ἀρμόζω*), или «*хармотто*» (*ἀρμόττω*) среди многих значений включает следующие:

- *пригонять, скреплять;*
- *прилаживать;*
- *слагать, сочинять;*
- *настраивать, вносить стройность;*
- *обручать, брать в жены;*
- *плотно облегать, быть впору;*
- *подходить, годиться.*

Первоначально слово «гармония» применялось в бытовом значении. В «Илиаде» Гомера (IX–VIII вв. до н. э.) «гармония» – это период мирной жизни, согласие, соглашение. В «Одиссее» слово «гармония» встречается в смысле «скрепа», «гвоздь». Философское и эстетическое значение слово «гармония» приобрело в учении пифагорейцев (VI–IV вв. до н. э.). Другие греческие мыслители – и во времена пифагорейцев, и в последующие века (Гераклит, Эмпедокл, Платон и другие) – закрепили и углубили комплекс смыслов термина «гармония» [10, с. 8–11].

Тогда же появилось понятие *гармоника* – наука о связях звуков, предвещающее современное понимание этого слова. Нормы античной художественной жизни, были таковы, что поэзия, музыка и танец представляли собой неразрывное синкретическое единство. Учение о средствах организации поэзии и

танца включало ритмику и метрику, а самые характерные особенности музыки рассматривались в гармонике. Поэтому нередко о *музыке* как научной дисциплине говорили, имея в виду *гармонику*, то есть научную дисциплину, рассматривающую те звуковысотные средства художественной выразительности, которых лишены поэзия и танец [5, с. 342–343]. Гармоника занималась освоением звуковысотных параметров музыкального материала – звуков, интервалов, систем, ладов, тональностей и т. д.; однако эти термины, используемые в теории музыки и в наши дни, имели несколько другое значение. Вот как раскрывается их содержание в трактате «Введение в гармонику» Клеонида:

Гармоника – это теоретическое и практическое знание природы того, что гармонизируется. А то, что гармонизируется, составлено из звуков и интервалов, обладающих некой упорядоченностью. Частей же ее – семь: о звуках, об интервалах, о ладах, о системах, о тональностях, о модуляциях, о мелопее.

Итак, звук – это вариант музыкального звучания на одну высотность.

Интервал – это то, что охватывается двумя различными по высоте звуками.

Лад – это некое подразделение четырех звуков.

Система – это то, что составлено из многих или одного интервала.

Тональность – это некое одномерное пространство звучания, вмещающее систему.

Модуляция – это перемещение чего-то неизменного в другое пространство.

Мелопея – это применение того, что установлено в гармоническом учении по отношению к особенности каждого сочинения [5, с. 46–47].

Интерес к изучению музыкальной древности для современного исследователя-музыковеда связан не только с необходимостью как можно подробнее понять всю полноту преемственности музыкально-исторического процесса, но и сопоставить уровень собственных знаний о гармонии с имеющимися историческими свидетельствами. Зачастую это приводит к тому, что «обычный», тради-

ционный курс гармонии, основанный на музыке классико-романтического периода, видится только начальной стадией изучения звуковысотности.

Античная теория музыки – хороший повод для студента-музыковеда расширить диапазон своих представлений о таких понятиях как «музыка», «гармония», «лад», «тональность», обозначить дальнейшую возможную перспективу в области серьезных музыковедческих занятий. Именно поэтому представление о гармонии античности вводится нами как основополагающий материал в начале изучения курса «История гармонии».

Погружение в сферу античной музыки также способно открыть для будущего профессионального музыканта искусство древности, привить вкус к «аутентичному» подходу в музыкознании – то есть адекватному рассмотрению особенностей мелодики, гармонии и формы, исходя из исторических условий их существования. Так, в первом разделе данного пособия была рассмотрена «судьба» знаменитой «Оды Пиндара» – одного из первых письменных музыкальных памятников, дошедших до нас. Условность нотной записи этого песнопения раскрывает для студента проблему существования двух типов музыкальной культуры – письменного (традиционного для нас) и устного, где нотная запись имеет сокращенный характер или вовсе отсутствует, а практические знания о музыке передаются «из уст в уста», от учителя к ученику. Этот принцип еще не раз должен быть учтываться студентом, изучающим музыкальное искусство в исторической перспективе – он присутствует в культуре бытования григорианского хорала, знаменного распева и пр.

Целую перспективу подобных исторических аналогий мы встречаем, изучая историю формирования музыкальной терминологии, понимания структуры и выразительности ладов. Все эти процессы, важнейшие для музыкознания, начались именно в эпоху античности. Поэтому приобщение молодых музыковедов к древней традиции знания о музыке видится актуальной задачей преподавания теории музыки.

Список литературы

1. Античная музыкальная эстетика. Вст. очерк и собр. текстов проф. А.Ф. Лосева. – М., 1960.
2. Герцман Е. Античная функциональная теория лада / Е. Герцман // Проблемы музыкальной науки. В. 5. – М., 1983. – С. 202–223.
3. Герцман Е. Античное музыкальное мышление / Е. Герцман. – Л., 1986.
4. Герцман Е. Музыкальная боэциана / Е. Герцман. – СПб., 1995.
5. Герцман Е. Тайны истории древней музыки / Е. Герцман. – СПб.: Азбука-классика; Нота МИ, 2004.
6. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. 1 / Р. Грубер. – М., 1960.
7. Жмудь Л. Наука, философия, религия в раннем пифагореизме / Л. Жмудь. – СПб., 1994.
8. Золтаи Д. Этос и аффект / Д. Золтаи. – М., 1977.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. / Т. Ливанова. – М., 1983. – с. 5–24 (Введение. Музыкальная культура античности.)
10. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – М., 1988.
11. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В. Шестаков. – М., 1975.