

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	9
I. От Античности к Средневековью	19
<i>«Доисторические времена» западноевропейской музыки</i>	
1. Теория музыки в эпоху Античности	20
2. Звуковой и графический «облик» античной музыки	38
3. Музыкальное-теоретическое наследие Античности в Средние века	47
II. Средние века	57
<i>«Начало» европейской музыки</i>	
1. Григорианские хоралы	58
2. Появление нот и истоки современной нотации	76
3. Самый знаменитый хорал	87
III. От Средневековья к Возрождению. XII–XIV века	107
<i>Обрастание «плотью» и наполнение «кровью»</i>	
1. Рождение и первый этап развития многоголосия	108
2. Ars nova и конец средневековой музыки	140
3. Канон	179

IV. Возрождение. XV век	197
<i>«Учеба» и «воспитание»</i>	
1. Франко-фламандская школа в XV веке	198
2. Полифоническое «законодательство»	236
3. Строгий стиль в эпоху классицизма	262
V. От Возрождения к барокко. XVI–XVII века	279
<i>«Переходный период»</i>	
<i>в жизни классической музыки</i>	
1. Музыкальные «прогрессисты» и «ретрограды» XVI века	280
2. Мадригал XVI века	323
3. Инструментальная «Фронда»	359
VI. Барокко	389
<i>Облачение в роскошные наряды</i>	
1. Теория музыки в эпоху барокко	390
2. Опера в Италии и Франции	441
3. Ария	508
VII. От барокко к классицизму	555
<i>На пути к закату</i>	
1. Музыкальная риторика	556
2. Классические формы	575
3. Симфонический оркестр	599
Заключение	619
Предполагаемая дискография	657
Использованная и рекомендуемая литература	681

Sanctae Caeciliae

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наслаждение красивыми звуками — самое меньшее, что может дать слушателю музыка. Эстетические, философские, семантические и риторические впечатления имеют не меньшую ценность, чем эмоциональные, а порой даже превосходят их. Для адекватного общения с классической музыкой расслабленного погружения в нее недостаточно.

Эта книга предназначена для людей, не имеющих никакого музыкального образования, но мечтающих разобраться в важнейших вопросах теории и истории музыки. Также она, уверен, будет полезна выпускникам музыкальных школ, желающим «реанимировать» свои знания и дополнить их или понять, что же такое они там несколько лет изучали и зачем. У профессиональных музыкантов книга вряд ли вызовет интерес, потому что в ней нет ничего, что не было бы им известно.

В принципе, мои цели примерно такие же, как у школьного предмета «музыкальная литература»: воспитать в читателе «осознанное слушание», научить анализировать музыку в пределах, доступных любителям, обращать внимание на общую композицию произведения и на важные детали, учитывать знания из области теории музыки (в школе этим подробнее занимается предмет «сольфеджио»), понимать исторический контекст и на основе всего этого воспринимать художественный образ, заложенный в музыкальном произведении.



Я не могу спорить с тем, что музыкальная школа закладывает мощную образовательную базу. Но одновременно то, что осталось от усвоенного в стенах этих сказочных заведений материала, почти никак не помогает людям любить и понимать классическую музыку. Я говорю, разумеется, о тех, кто не стал связывать с ней свою профессиональную жизнь, а к выводу такому прихожу, основываясь на собственном опыте общения с теми, кто «запятнал» биографию посещением «музыкалки».

Кроме того, традиционная программа по музыкальной литературе вряд ли может похвастаться широтой и, что особенно важно, актуальностью. Зарубежная музыка в ней фактически начинается лишь с Баха, ограничивается тремя композиторами эпохи классицизма и двумя романтиками, при этом на Шопене она как будто бы заканчивается. Из всех зарубежных опер обычно представлена одна лишь «Свадьба Фигаро» Да Понте/Моцарта.

В пояснительной записке методисты заявляют о «помощи учащимся при ориентировании в современной музыкально-общественной жизни», но подразумевают, конечно, не реальную сегодняшнюю жизнь, а те культурные процессы, которые были современными в годы создания программы. Стоит ли напоминать, что речь идет о Советском Союзе, отделенном от всего остального мира железным занавесом?

Искусство в советский период — отдельная и неоднозначная тема, но сейчас-то ситуация принципиально иная. Помимо симфоний Чайковского и романсов Глинки в концертных залах звучит и старинная музыка, наряду со «стандартными» романтическими роялями там можно увидеть и услышать клавесины, а также теорбы, натуральные валторны и прочие «аутентичные» инструменты. Как учащемуся ориентироваться во всем этом, если весь школьный разговор об эпохе барокко ограничивается четырьмя уроками, посвященными Баху?

Современное искусство тоже уже давно вышло из «андеграунда», авангард XX века и новая музыка, использующие невероятное множество абсолютно разных, но всегда очень любопытных композиторских техник, не находят в школьной программе вообще никакого, даже беглого отражения. Оперный театр кардинально преобразовался за последние 50–60 лет, в нем «сменилась власть», и с этим тоже надо считаться, осмысливать текущее положение вещей и внимательно его изучать. Школа же способствует тому, что господствовавшая когда-то в нашей стране точка зрения, негативное по отношению ко всему зарубежному, старинному и современному, насаждается как единственно верная.

Добрая половина курса музыкальной литературы отдана русской и советской музыке, что, с одной стороны, безусловно, правильно — мы должны с пиететом относиться к культуре своей страны, безусловно знать ее, холить и лелеять. С другой — самые глубокие представления о русской музыке никак не могут приравняться к знаниям о музыке вообще. Какими бы гениальными ни были, например, русские оперы, нужно понимать, что это лишь одно из многочисленных проявлений феномена, имеющего широкий географический охват и невероятно насыщенную многовековую историю. То же касается и симфоний, и вообще любых жанров.

Кроме того, само знакомство с отечественной классикой часто подменяется «окультуренным» воспитанием ура-патриотизма. Однажды в ходе

оживленной дискуссии после моего открытого урока по одной из тем, касающейся русской музыки, выслушав упреки в недостаточном «педалировании» темы слияния в любовном экстазе русских композиторов с родиной, я решил задать коллеге прямой вопрос: «Что же, я должен детям врать?» На него я получил быстрый и твердый ответ: «Да, им надо врать».

Во-первых, сама фраза, красноречиво характеризующая то, что традиционно называется «образованием», провоцирует на определенные выводы о хваленой «системе» в целом или, по крайней мере, о начальной ее ступени. Во-вторых, становится даже как-то обидно за русских композиторов, заслуживших место в истории музыки своей бесспорной гениальностью, но стоящих в одном ряду с теми, кто попал в школьную программу лишь благодаря факту рождения на территории Российской империи. В-третьих, уже не приходится удивляться, что музыкальная школа способна добиться эффекта, абсолютно противоположного декларируемому, и, подобно обычным урокам литературы в общеобразовательной школе, воспитать в детях не художественный вкус и любовь, а ненависть к искусству на всю оставшуюся жизнь.

Исходя из установки, что «ломать легче, чем строить», я не предлагаю ничего менять в музыкальных школах. Педагоги воспринимают в штыки любые новшества, а всякую внешнюю попытку внести что-то свежее в привычный для них рабочий процесс называют «уничтожением» уникальной и «самой лучшей в мире» системы музыкального образования. К сожалению, иногда опасения оказываются оправданными, но порой учительское негодование все же напоминает крики пастуха из известной притчи: когда систему, имеющую множество очевидных достоинств, действительно придут «ломать», мнение тех, кто в ней работает, вряд ли воспримут всерьез.

Кроме того, нужно понимать, что работать по накатанной, выучив что-то одно раз и навсегда, как это делает большинство учителей, гораздо проще, чем искать и осваивать новые пути, знакомиться со свежим музыкально-историческим материалом, вникать в него, размышлять над адекватными формами подачи.

Если бы меня попросили создать собственный курс по музыкальной литературе, но не на замену, а в дополнение к существующему, я бы выстроил его именно по той схеме, что представлена здесь. В «дополняющем» характере стоит искать и причины того, почему я не уделил должного внимания композиторам-романтикам (включая наших соотечественников), симфонической и фортепианной музыке XIX века, истории дирижирования, а также музыке XX века, новой музыке и многим другим важным и интересным вещам. Те, кто учился в музыкальной школе, и так их знают. Те, кто не учился, имея ту «базу», которую я предлагаю сформировать, сами смогут во всем разобраться.

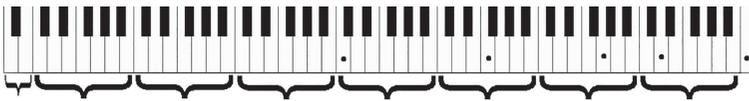


Теория и история музыки — совершенно разные дисциплины, однако они имеют столько пересечений, что замкнутый разговор о чем-то одном попросту невозможен: говоря об истории, так или иначе придется затрагивать и теоретические вопросы, а полноценное описание теории невозможно без освещения исторического контекста.

Теорию музыки я старался объяснить более подробно, чем в обычных книгах, рассчитанных на широкую публику, но, разумеется, менее детально, чем в профессиональной литературе. И не просто объяснить, но встроить ее в историческую ретроспективу. В связи с этим необходимо будет погрузиться не только в теорию как таковую, но и в саму музыку, преимущественно доромантическую.

Знаменитый биолог Ричард Докинз (Clinton Richard Dawkins) иллюстрирует хронологические этапы существования живых существ на нашей планете с помощью клавиатуры фортепиано. Он предлагает нам представить, что зарождение жизни соответствует самой нижней ноте (крайняя левая клавиша при взгляде со стороны пианиста), а современность — самой высокой (крайняя правая).

Если так, то вплоть до «центрального *до*» (*до* первой октавы, отмечена на иллюстрации первой точкой) на Земле не было ничего, кроме бактерий. Более сложные организмы эволюционируют примерно к *фа* второй октавы (вторая точка). Рыбы и первые животные — это уже начало третьей октавы. Динозавры появляются в районе *соль* третьей октавы и существуют до *ре* четвертой (третья и четвертая точки). На последней клавише ютятся приматы, а вся история человечества, таким образом, занимает даже меньше, чем одну клавишу. Удивительные масштабы времен, не правда ли?¹

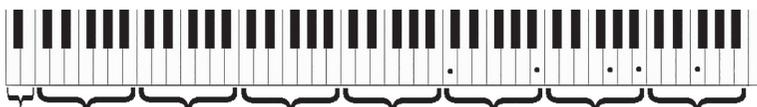


В музыкальном искусстве исторические периоды, конечно, иные. Наиболее полноценно в концертных залах, в учебных заведениях и книгах о музыке представлен романтизм. Эта эпоха, несмотря на то что ее отделяет от нас авангардный XX век, кажется нам самой великой, понятной и близкой по духу. Композиторы, жившие ранее, если они вообще достойны упоминания в силу того, что их гениальность невозможно замалчивать, рассматриваются сквозь призму романтического мировоззрения, а исполнение их музыки подгоняется под соответствующие эстетические идеалы. Остальные музы-

¹ Самая нижняя, неполная октава называется «субконтроктавой». Далее идут: контроктава, большая октава, малая, первая, вторая, третья, четвертая.

канты, не претендующие на гениальность или не убеждающие в своих талантах музыковедов, начисто вычеркиваются из истории музыки.

А ведь романтизм занимает в хронологии всего лишь чуть более столетия. Так, если мы воспользуемся иллюстративным методом Докинза и установим для клавиатуры рамки с VI по XXI вв., то диспозиция будет такова. Пространство от самой нижней клавиши до примерно до второй октавы (первая точка) займет средневековая музыка. Больше половины всей истории этого искусства на территории Европы! Еще одну октаву почти целиком займет эпоха Возрождения (вторая точка). Примерно до *соль* третьей октавы (третья точка) будет властвовать барокко, еще пара клавиш отойдет классицизму (четвертая точка), а четвертую октаву поровну поделят романтизм и XX век (пятая точка).



Таким образом, романтизм занимает в истории музыки лишь половину октавы в сравнении со всей клавиатурой фортепиано. Более того, его отделяет от нас ровно такое же расстояние, какое занимал он сам (1800–1910, 1910–2020 гг.). А если добавить к этому античный период, то сравнительные хронологические масштабы музыки Нового времени уменьшатся раза в два.

К счастью, за последние годы отношение к музыке изменилось, в людях проснулся интерес к отдаленному прошлому, и не только к барочным операм или историческим инструментам той же эпохи, но и к более старым временам. Сама музыка, написанная до XIX века, перестала восприниматься как некая полуторатысячелетняя репетиция романтизма и предстала в разных своих проявлениях вполне самостоятельным явлением. Новая музыка, о которой, правда, здесь речь не пойдет, тоже стремительно завоевывает все более широкую публику. Не романтизмом единым...

Старинная музыка не скучная и не однообразная. Скука — антоним развлечения, но нельзя же провести всю жизнь развлекаясь. И потом, то, что развлекает одного, может вообще никак не затронуть эмоции другого. Однообразной музыка определенного стиля тоже может показаться только тому, кто лишен большого слухового опыта в данной области. Если слушать много и внимательно, то музыка любой эпохи предстанет во всей своей красе и многообразии.

Я не думаю, что какой-нибудь отчаянный путешественник XVIII века, имеющий возможность слушать оперы лучших итальянских композиторов в Венеции и Неаполе, церковную музыку в Риме, музыкальные трагедии в Париже, оратории Генделя в Лондоне, органную музыку в Германии и симфонии классиков в Вене, почувствовал бы большую разницу между,

скажем, девятью симфониями Малера. Это для нас каждая из них — неповторимый шедевр. А человек XVIII века, если бы вообще поверил, что в наши дни это называется музыкой, был бы уверен, что вновь и вновь слушает одно и то же бесконечное произведение¹.

Интересно отметить, что старинная музыка — самая непредсказуемая область в музыковедении и в исполнительской практике. Гипотез здесь много, а точных знаний мало. В архивах постоянно обнаруживаются новые документы, которые регулярно вносят коррективы в общепринятые представления, а порой и вовсе их нивелируют. Поэтому прошу не злиться, если вы прочитаете у меня в книге что-то такое, что не совпадет с прочитанным вами в другом источнике: вполне возможно, что по-настоящему точного и исчерпывающего объяснения описываемому явлению просто не существует. Впрочем, вы и без привлечения дополнительной информации заметите, что я, как, впрочем, и другие авторы, временами употребляю фразы типа: «скорее всего», «историки предполагают», «раньше считалось, что [...]», «возможно». Такова наша реальность.



Несмотря на обращение к широкой публике, у меня был некий расчет на то, что читатель знаком с музыкой хотя бы по урокам в средней общеобразовательной школе. Мне кажется, каждый человек довольно точно осознает, что такое ноты, и хотя бы раз в жизни слышал их названия, поэтому мне показалось излишним начинать разговор с объяснения азов, хотя эта тема, безусловно, тоже затронута.

В книге использованы многочисленные термины, каждый из которых я постарался объяснить. Жанр повествования, казалось бы, должен наложить некоторые ограничения в употреблении специализированной лексики. Но одна из целей книги в том и состоит, чтобы подробно познакомить читателей с профессиональной терминологией. Для взаимодействия с данным видом искусства желательно освоить не только язык самой музыки, но и язык музыкантов.

Терминов не нужно бояться. Это очень удобно — благодаря им пропадает необходимость объяснять несколько раз одни и те же вещи. Поэтому мне представляется предпочтительным разъяснить термин один раз и использовать его затем многократно, чем бесконечно «ходить вокруг да около»,

¹ Примерно так же живший в XX веке Игорь Стравинский однажды отозвался о музыке одного из величайших композиторов эпохи барокко Антонио Вивальди: он, мол, «написал один и тот же концерт 400 (600) раз». Стравинскому этот гнусный сарказм простить еще хоть как-то можно. А вот тех, кто сам, не будучи гениальным композитором, пересказывает чужую шутку как абсолютную истину и делает ее основой для якобы собственного «мнения» о старинной музыке, оправдать никак нельзя.

недоговаривать и «скрывать» какую-то важную информацию, опустошать и обесмысливать разговор, превращать его в школьную беседу о «возвышенном», лишь бы не напугать читателя каким-то сложным словом.

Также здесь размещено много музыкальных примеров. Удержаться от их использования невозможно. Даже если вы не умеете читать ноты по партитурам, то, во-первых, уверен, что после знакомства с книгой ситуация несколько изменится, а во-вторых, поверьте, иногда достаточно даже просто взглянуть на «рисунок» нот, не понимая точного значения каждой детали, чтобы понять, о чем идет речь.

Большинство примеров для удобства набраны в современной нотации, но иногда я отдавал предпочтение факсимиле. Убежден, что любителям музыки будет интересно, а иногда и полезно взглянуть на то, как выглядели ноты в разные эпохи.

Музыкальные примеры из вокальной музыки я старался снабдить текстом. В некоторых случаях перевод заимствован из открытого источника и помещен в книгу не потому, что его больше нельзя нигде найти, а лишь для экономии времени читателей. Другие переводы выполнены мной.



Возможно, вам покажется, что материал расположен несколько сумбурно, но это не совсем так. Единую «ретроспективу» выстроить невозможно в силу очевидной сложности явления и многообразия происходивших в нем исторических и теоретических процессов. Это не одна линия, а «лабиринт перспектив» — переплетенных, параллельных, разнонаправленных, но обязательно связанных с неким общим, «генеральным» движением, берущим свое начало в едином источнике.

Чем и обусловлено строение глав в книге. Каждая глава состоит из трех разделов. По возможности я старался распределять материал так, чтобы в первом из них шел разговор о теории, во втором — о самой музыке с акцентом на жанрах, в третьем было бы освещено некое «ответвление». При этом многими любопытными темами, увы, пришлось пожертвовать либо ограничиться их весьма поверхностным освещением. Охватить все в одной книге не представляется возможным.

Первая глава — «*Доисторические времена классической музыки*» — кратко затрагивает некоторые аспекты античной теории музыки и носит лишь ознакомительный характер. Более детально я в ней рассказываю об *интервалах* — без них разговор невозможен в принципе — и о музыкальном *строе*.

Во второй главе — «*Начало европейской музыки*» — я останавливаюсь на григорианском хорале, важнейшем истоке, откуда затем развилась вся классическая музыка. В связи с чем я рассматриваю одно из основополага-

ющих теоретических понятий — *лад*, а также затрагиваю структуру *мессы*, историю появления *нот* и первый период развития музыкальной *нотации*. Кроме того, мне показалось важным упомянуть и том, как необычно мог проявить себя средневековый хорал в ту эпоху, когда, казалось бы, единственным подходящим для него местом мог быть лишь учебник по истории музыки.

Следующий этап развития музыкального искусства разобран в третьей главе — *Обрастание «плотью» и наполнение «кровью»*. Его главное достижение — возникновение многоголосия, от самых простых его форм до первых вершин (Школа Нотр-Дам). Тот исторический период (XII–XIV вв.) характеризуется также формированием и развитием *ритма*: становление этого явления, неотделимое от новых достижений в области *нотации* и от ведущих жанров эпохи — *органума*, *мотета* — тоже рассмотрены в третьей главе. Наконец, мне показалось интересным обратить особое внимание на *канон* — полифоническую технику, практически ровесницу многоголосия, по-разному проявлявшую себя на протяжении всей истории музыки.

Четвертая глава — *«Учеба» и «воспитание»* — повествует уже о следующей эпохе, о Возрождении. Здесь рассмотрены композиторы XV века и их музыка, сформировавшаяся в это время полифония *строгого стиля*, ренессансная *месса* и, отдельно, то, как все это повлияло на композиторов Нового времени. Точнее, выявлены «следы» ренессанса в музыке эпохи классицизма.

Вопросы, поставленные музыкой XVI века и связанные с *нотопечатанием*, авангардными достижениями венецианцев в области *динамики* и *хроматики*, развитием «звуккописи» в *мадригалах*, обсуждаются в пятой главе, получившей название «*Переходный период*» в жизни классической музыки». Переход — это и смена *строгого стиля* полифонии на *свободный*, и уход самой полифонии на второй план, освободивший место для *гомофонно-гармонического* склада музыки. Особый акцент я делаю здесь на том, как обрела самостоятельность *инструментальная* музыка.

Самой масштабной и важнейшей стала шестая глава, *«Облачение в роскошные наряды»*. Она посвящена преимущественно эпохе барокко. Первый раздел объединяет в себе все основные понятия европейской теории музыки, сформировавшейся именно в то время: *гармония*, *тональность*, *тяготения ступеней*, *аккорды*, их *обращения* и *функции*, *бас* и его роль в музыке. Второй и третий разделы посвящены опере и арии.

Возможно, я посвятил оперному жанру больше внимания, чем следовало, нарушив тем самым некий баланс. В то же время, основываясь на опыте собственного общения с людьми без музыкального образования, я с уверенностью могу утверждать, что для одних опера — не всегда осознаваемое как таковое, но абсолютно точно наиболее любопытное проявление музыки, для других — максимально «непонятное». Поэтому такой «крен» я считаю оправданным.

Название седьмой главы — «*На пути к закату*» — крайне субъективно. По моим глубочайшим убеждениям, представлениям и ощущениям, барокко — вершина музыкального искусства, а классицизм и романтизм — постепенный спуск с нее. Однако я не прошу со мной соглашаться и воспринимать «закат» как путь в пропасть. Пусть это будет «гипотетической» метафорой, ошибочность или справедливость которой докажут время и ваши собственные музыкальные впечатления. При изложении материала я постарался держать себя в объективных рамках и не навязывать свой взгляд.

Основная тема главы — музыкальная *форма* в двух вариантах: барочном, неотделимом от *риторики*, и классическом. Отдельно, пусть и кратко, рассматривается и как бы «суммируется» из распределенных по разным главам сведений история *симфонического оркестра*, а также затрагиваются некоторые вопросы *оркестровки*.



Громкие открытия в области науки нередко влияли на теорию музыки и в целом на восприятие других видов искусств. Сформулированная Чарльзом Дарвином (Charles Robert Darwin, 1809–1882) «теория эволюции путем естественного отбора» настолько завладела умами интеллектуалов, что ее стали проецировать на музыку. Иногда буквально — например, называя «эволюцией» историю популярных жанров, а иногда и подсознательно, возводя на вершину «биологического взросления» романтическую музыку.

Развитие техники тоже не прошло мимо. Например, в одной из книг, посвященной истории оркестра, слово «прогресс» встречается едва ли не на каждой странице, и если в разговоре о совершенствовании духовых инструментов оно еще вполне уместно, то в отношении «всеобщего музыкального процесса» оно вызывает множество вопросов и возражений.

Я придерживаюсь мнения, что любые аналогии хороши, когда служат облегчению понимания предмета. Но, к сожалению, слепая вера в них слишком часто способствует рождению и укоренению глупых и опасных предрассудков. Если какой-то композитор не вписывается в музыкальный «прогресс», то достаивается в книгах в лучшем случае презрительного упоминания. Клавесин воспринимается не как самостоятельный инструмент, обладающий неповторимым тембром и уникальным набором выразительных средств и требующий владения особой исполнительской техникой, а всего лишь как «недоразвитый» предшественник более «совершенного» фортепиано. Значение некоторых барочных композиторов настолько пытаются увязать с романтизмом и, например, всерьез выискивают в музыкальных трагедиях Рамо вагнеровские лейтмотивы — другие при-

чины считать Рамо великим композитором, очевидно, лежат за пределами «эволюционного» мышления автора такой «идеи».

Конечно, я буду говорить о развитии музыки. Однако прошу обратить внимание на то, что развитие — не «эволюционный» путь к совершенству, а просто фиксация неких изменений, произошедших с жанром, с устройством музыки в целом, с инструментами и т. д. Иногда развитие действительно, подобно живым организмам, проходит путь от простого к сложному. Но это не означает, что простое «хуже» сложного. Тем более что история музыки знает и «обратные» перевороты, когда новое направление связывалось с кардинальным упрощением.

В то же время, как бы ни менялся звуковой, смысловой, эстетический облик музыкального искусства от эпохи к эпохе, от века к веку, от десятилетия к десятилетию, в «структуре» музыки неизменно прослеживается нечто такое, что позволяет объединить произведения разных времен в одно глобальное явление и выстроить «биографию вида» от Средних веков до эпохи романтизма включительно.

Музыка, как и биологические организмы, приобретает некие «признаки» под воздействием «окружающей среды». Некоторые она сохраняет надолго, другие быстро теряет. Сущность и комбинации признаков позволяют весьма конкретно размышлять и о жанрах, и о стилях, и о средствах музыкальной выразительности.

В своей книге я предлагаю провести «генеральную» аналогию между музыкой и генетикой¹, относительно новой наукой, зародившейся еще в XIX веке, но кардинально продвинувшейся уже во второй половине века XX. При этом, конечно, я не собираюсь обращаться к генетике на каждой странице: универсальных аналогий не существует в принципе, и если бы я пытался насильно притянуть к биологии абсолютно все, что связано с музыкой, я допустил бы ту же ошибку, что и любители всяческих музыкальных «прогрессов» и «эволюций»: подменил бы удобное объяснение навязыванием заведомо ложных установок, а изложение материала невольно сделал бы похожим на бред сумасшедшего.

«Музыкальная генетика» — не *idée fixe*, а лишь одна из дидактических ассоциаций. Надеюсь, она поможет читателям как следует овладеть предметом и научиться лучше понимать любую музыку. Произведения композиторов абсолютно всех эпох (в рассмотренный период) связаны между собой «генетически». Какие именно музыкальные «гены» их объединяют, как они влияют на «фенотип» произведений, где искать звуковую «ДНК» — обо всем этом мы и поговорим дальше.

¹ Греч. γεννητως — порождающий, происходящий от кого-то.



ОТ АНТИЧНОСТИ К СРЕДНЕВЕКОВЬЮ

*«Доисторические времена»
западноевропейской музыки*

1. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В ЭПОХУ АНТИЧНОСТИ

*Открытие Пифагора — Пропорции и интервалы —
Гармония и мелодия — Музыкальный строй*

Как бы банально ни звучало, но Античный мир мог похвастаться невероятно мощной культурой, повлиявшей на все последующее развитие человечества. Музыка играла в ней такую же важную роль, как и в любую другую эпоху. Многие античные музыкальные инструменты хорошо известны историкам, имеются сведения о нотации и о том, что музыка сопровождала людей буквально от рождения до смерти, представляя каждый раз в новом, подобающем случаю облике.

Согласно легендам, древние музыканты были способны с помощью своих флейт, лир и барабанов управлять дикими животными, вести дипломатические отношения с потусторонним миром, вносить коррективы в законы природы и даже воскрешать мертвых.

Но музыкальный материал дошел до нас в крайне скудном объеме, и представления о самой музыке носят лишь фрагментарный характер. Западноевропейская музыка как таковая сформировалась без непосредственной связи с музыкой Античности.

А вот с теорией произошла совсем другая история. Многие понятия, осмысленные еще в Древней Греции¹, перешли в средневековую теорию и оказали на нее достаточно очевидное влияние, чтобы оправдать разговор о преемственности.

Многие термины используются музыкантами до сих пор, включая само слово «музыка». Оно произошло от греческого «μουσική», означающего «мусическое [искусство]» (μουσική τέχνη — искусство муз), включавшее, таким образом, далеко не только собственно музыку, но и танец, поэзию, науки — все, чему муз покровительствовали. Впервые это слово в таком значении употребил лирический поэт Пиндар (Πίνδαρος) в 476 году до Р. Х. в своей первой Олимпийской оде (стих 18).

Греки не смогли договориться о том, сколько было муз (греч. μουσαι — мыслящие), что именно они курировали и как их следовало называть. В «старшем поколении» их было всего три: *Аэда* (Ἀοιδή) — Песнь, *Мелета* (Μελέτη) — Опытность, *Мнема* (Μνήμη) — Память. В классической мифологии муз уже девять, и имена их, думаю, хорошо вам известны. Но на всякий случай на-

¹ А их истоки, в свою очередь, можно найти и в более ранних временах, связанных с культурой Египта и Вавилона.

помню: *Каллиопа* (Καλλιόπη) — эпическая поэзия, *Эвтерпа* (Εὐτέρπη) — лирическая поэзия и музыка, *Мельпомена* (Μελπομένη) — трагедия, *Талия* (Θάλεια/Θαλία) — комедия, *Эрато* (Ερατώ) — любовная поэзия, *Полигимния* (Πολύμνια/Πολύμνια) — пантомима и гимны, *Терпсихора* (Τερψιχόρη) — танцы, *Клио* (Κλειώ) — история, *Уrania* (Οὐρανία) — астрономия.

Они были дочерьми Зевса (Ζεύς, верховный бог-громовержец) и либо Мнемозины (Μνημοσύνη, богиня памяти), либо Гармонии. Профессиональным «музоведом» служил Аполлон (Ἀπόλλων, бог света), а местом жительства прекрасных дам греки называли горы Парнас (Παρνασσός) и Геликон (Ελικών).

Чтобы хорошо разобраться в музыке даже Нового времени, не говоря уже о Средневековье, античную теорию затронуть совершенно необходимо. Да и при разговоре о поздней музыке невозможно избежать многих общеупотребительных среди музыкантов терминов и оперирования некоторыми основополагающими понятиями, поводом для рассмотрения которых может условно служить Античность.

Молоток в роли яблока. Интервалы

Жил-был в Древней Греции великий ученый, философ и математик Пифагор (Πυθαγόρας, 570–490 гг. до Р. Х.). Однажды он проходил мимо кузницы и, заслушавшись поэтичным звоном стучащих молотков, внезапно осознал, что высота этих звуков неодинакова. Более того, созвучия, получавшиеся при одновременном звучании нескольких молотков, оказались весьма гармоничными: они словно нарочно были настроены по известным ему «главным» интервалам — в кварту, в квинту и в октаву. Ошеломленный Пифагор, переступив порог кузницы, смутил разум рабочих просьбой поменяться молотками: он предположил, что высота звука зависела от силы удара кузнеца. Но решение вопроса было найдено благодаря измерению веса орудий.

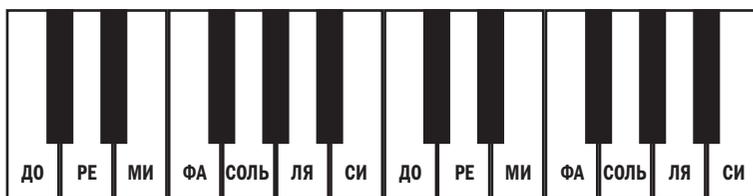
Одновременно звучащие молотки весом 8 и 6 фунтов образовывали интервал кварты, 12 и 6 — октавы, 12 и 8 — квинты. Это позволило Пифагору соотнести интервалы с математическими пропорциями и стать первым в истории теоретиком музыки. Так, пропорция 2:1 дает октаву, 3:2 — квинту, 4:3 — кварту.

Подобное озарение по своему значению сопоставимо со знаменитым яблоком, упавшим на голову Исааку Ньютону и спровоцировавшим открытие закона всемирного тяготения. Впрочем, в обоих случаях речь идет не более чем о легенде.

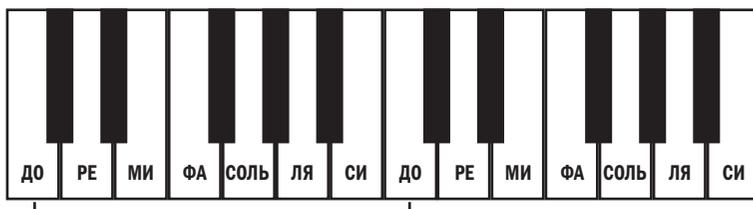
Музыкальный звук (φθόγγος) — явление физическое. Струна колеблется под воздействием смычка или иных способов звукоизвлечения, трубка — бла-

годаря взаимодействию со струей воздуха, колокол — от удара язычка. Колебания порождают звуковые волны, перемещающиеся по воздуху и воздействующие на наши слуховые органы. Высота звука определяется частотой волн. Чем выше число колебаний воздуха, тем выше будет звук, и наоборот.

Интервал (лат. *intervallum* — промежуток, расстояние)¹ — это, грубо говоря, расстояние между двумя нотами. Для иллюстраций предлагаю обратиться к клавиатуре фортепиано².



Если вы сыграете на ней ноту до и еще одну ближайшую к ней до, то получите интервал под названием *октава*³, которую греки называли «диапазоном» (лат. *octava* — восьмая, греч. *διὰ πασῶν* — через все [ступени, струны]). Название «октава» интервал получил, потому что «вмещает» восемь нот:



То же самое получится, если вы аналогичным образом сыграете ближайшие друг к другу *ре-ре, ми-ми, фа-фа* и т. д. Ноту до мы берем лишь для примера: любой интервал можно построить от любого звука.

Октава — это звуковысотная «основа» классической музыки, один из важнейших ее архитектурных элементов. Такое место она завоевала благодаря тому, что звуки октавы воспринимаются как «идентичные» друг другу, хотя и расположенные на разной высоте.

¹ Сами греки называли интервалы словом «диастема» (*διάστημα* — через-стояние). В мировой практике закрепились латинские наименования интервалов: *ит.* *intervallo*, *фр.* *intervalle*, *нем.* *Intervall*, *англ.* *interval*. Греческие названия мне тоже кажется логичным упомянуть.

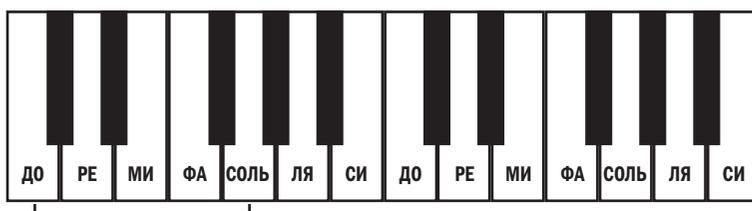
² Фортепиано — наиболее распространенный инструмент, чье преимущество в данном случае заключается в простоте и наглядности, хотя аналогичным образом устроены, разумеется, клавиатуры и других клавишных инструментов (орган, клавесин и т. д.). Если вы не музыкант и инструмента под рукой нет, то в интернете можно скачать простейшие виртуальные фортепианные клавиатуры, нажать в них на соответствующие клавиши и понять, как звучат те или иные интервалы.

³ *Ит.* *ottava giusta*, *фр.* *octave juste*, *нем.* *reine Oktave*, *англ.* *perfect octave*.

Ее можно сравнить с этажами в многоквартирном доме. На первом этаже в большинстве случаев будет такое же расположение помещений, как на других, розетки и трубы находятся в аналогичных местах, люди будут жить друг над другом, перемещаться между комнатами по схожим траекториям, не задумываясь о том, сколько метров их отделяет от соседей снизу/сверху и от земли. Но это не отменяет того, что «одинаковые» квартиры расположены все-таки на разной высоте. Вот примерно так же у музыкантов воспринимаются звуки на расстоянии октавы.

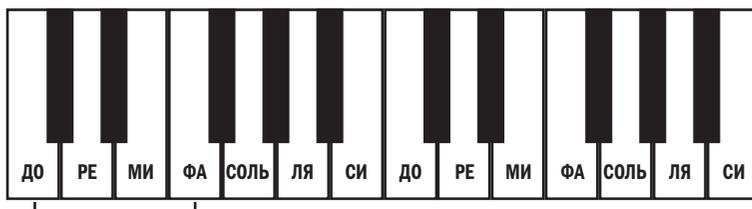
В основе этого интервала лежит самая простая пропорция 2:1, что и объясняет ее «легкое» восприятие на слух. То есть частота колебаний верхнего звука в два раза выше, чем нижнего.

Следующий «пифагорейский» интервал — *квинта*, известная древним грекам как «диапента» (*лат.* quinta — пятая, *греч.* διὰ πέντε — через пять [ступеней])¹. Ее можно получить, если сыграть ноты *до* и *соль* (*ре-ля, ми-си* и т. д.), а «поместится» в ней, соответственно, пять нот:



Звуки квинты образуют пропорцию 3:2 — на каждые две волны нижнего звука будут приходиться три волны верхнего звука.

И, наконец, интервал *кварта*, она же — «диатессарон», вбирающая четыре ноты (*лат.* quarta — четвертая, *греч.* διὰ τεσσάρων — через четыре [ступени])². Для получения кварты нужно нажать ноты *до* и *фа* (*ре-соль, ми-ля* и т. д.).



Звуки кварты образуют пропорцию 4:3 — на каждые четыре волны верхней ноты приходятся три волны нижней.

¹ *Ит.* quinta giusta, *фр.* quinte juste, *нем.* reine Quinte, *англ.* perfect fifth.

² *Ит.* quarta giusta, *фр.* quarte juste, *нем.* reine Quarte, *англ.* perfect fourth.

Для подтверждения своей теории Пифагор, как принято считать, изобрел специальный инструмент, «монохорд» (*греч.* μονόχορδον — однострунный)¹, активно употреблявшийся в дидактических целях вплоть до Нового времени. Он состоял из длинного узкого резонирующего ящика и одной натянутой на него струны.

Высота звука зависит от частоты волн, а частота — от длины колеблющейся струны. Чем она короче, тем чаще будут колебаться звуковые волны, следовательно выше будет звук. Так, если на монохорде вы заставите колебаться струну в ее «изначальном» положении, т. е. не изменяя ее длины, то она даст вам некий исходный звук с точной высотой. Он будет зависеть не только от длины, но и от силы натяжения струны: чем сильнее она натянута, тем выше будет звучать исходная нота².

Мы можем уменьшить длину звучащей струны, насколько пожелаем. На монохорде была специальная подвижная деталь, пережимавшая струну в определенном месте, но сделать это можно и пальцем. При зажимании колебаться будет уже не вся струна, а лишь ее часть, поэтому звук станет выше.

Для примера вновь возьмем за исходную точку ноту *до*. Итак, если мы зажмем струну в середине и заставим звучать только ее половину, то получим звук на октаву выше исходного, т. е. то же самое *до*, только более высокое. Если мы зажмем треть струны и заставим звучать оставшиеся $2/3$, то получим звук *соль*, отстоящий на квинту от исходного *до*. А звучащие $3/4$ струны дадут звук *фа* — кварту от *до* и т. д.

Этот принцип лежит в основе всех струнных инструментов. Посмотрите, например, на скрипачей: чтобы извлечь на скрипке ноту необходимой высоты, они прижимают пальцами левой руки струну к грифу, укорачивая звучащую часть до нужной длины, а затем с помощью смычка извлекают звук. То же и со струнно-щипковыми инструментами, где разница состоит лишь в том, что нота извлекается не смычком, а щипком пальца или плектра. На некоторых из них (например, на гитаре), имеются специальные метки (лады), чтобы легче было найти место, где струну надо прижать. У фортепиано каждой клавише соответствует отдельная струна определенной длины, по которой ударяет молоточек.

Схожий принцип действует и у духовых инструментов, где роль струны играет сам корпус, по которому проходит струя воздуха. Закрывая или открывая отверстия на нем с помощью пальцев или клапанов, музыканты регулируют направление воздушного потока, укорачивая или удлинняя его, и таким образом достигают извлечения звуков разной высоты.

¹ Другое его название — канон.

² При натяжении действуют те же пропорции, возведенные в квадрат.

Классификация интервалов

1. В зависимости от того, как вы исполняете звуки интервала, их можно разделить на мелодические — сначала один звук, потом второй; и гармонические — оба звука одновременно. Впрочем, это не самый важный пункт в их классификации.
2. Кварта, квинта и октава, благодаря своим простым пропорциям, были собраны в основополагающую группу интервалов. Пифагорейцы называли их «симфониями» (συμφωνία), что можно условно перевести как «благозвучные». По мнению теоретиков того времени, именно они отражали мировой порядок и гармонию в широком смысле этого слова. Их «священный» характер с некоторыми вариациями сохранялся и в другие эпохи: математические пропорции служили лучшим доказательством божественного происхождения музыки.

И она не была одинока: проявлением сакральности числа 4 у пифагорейцев считались также четыре времени года, четыре времени суток, четыре возраста человека и многое другое. Сумма $1 + 2 + 3 + 4$ дает «магическое» число 10. Да и сама музыка была одной из четырех составляющих математики наряду с арифметикой, геометрией и астрономией.

А вот все, что выходило за рамки «четверки», было лишено гармонии и порядка. В том числе музыкальные интервалы, в основании которых лежали сложные пропорции, включавшие в себя другие числа. Такие интервалы назывались «диафониями» (διαφωνία) — «неблагозвучными», «нестройными».

В современной интервальной системе октава, квинта и кварта объединяются в группу «совершенных консонансов». Значение слова «консонанс» (*фр.* consonance, *лат.* consonantia) соответствует древнегреческой «симфонии»: консонансы — *благозвучные* интервалы.

Конечно, в этом есть элемент субъективной интерпретации, потому что для кого-то, возможно, все на свете интервалы будут звучать красиво. Но такая классификация давно стала общепринятой и используется повсеместно много лет, поэтому ее надо принять и освоить, а награждать интервалы собственными эпитетами и рядом субъективных ассоциаций вам ничто не мешает.

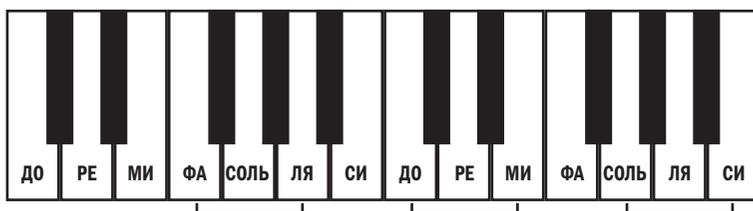
К совершенным консонансам примыкает *прима*, у греков называвшаяся «гомофоном» (*лат.* prima — первая, *греч.* ομόφωνος — равнозвук)¹. Это полная идентичность двух звуков по высоте, между ними нет никакого расстояния. Если вы сыграете *до* и потом сразу — то же самое *до* на той же высоте, то получите мелодическую приму, а если одну ноту *до* сыграете, а другую такую же одновременно споете — гармоническую.

¹ *Ит.* prima giusta, *фр.* prime juste à l'unisson, *нем.* Prime, *англ.* perfect unison.

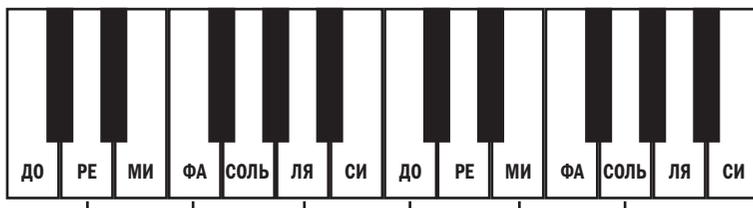
Сегодня примы, кварты, квинты и октавы считаются «чистыми» интервалами, потому что не имеют малых и больших разновидностей (но так было не всегда). На письме в русской традиции они кратко обозначаются буквой «ч.» и соответствующей цифрой: ч. 1, ч. 4, ч. 5, ч. 8.

Другая категория «благозвучных» интервалов — несовершенные консонансы. К ним относятся *терции* и *сексты*, а они в свою очередь делятся на *большие* и *малые*.

Терции вбирают в себя три ноты, отсюда они и взяли свое название (лат. *tertia* — третья)¹. Чтобы получить большую терцию (б. 3), можно сыграть на клавиатуре ноты *до-ми*, *фа-ля*, *соль-си* (пока мы будем брать только белые клавиши).



Малую терцию (м. 3) вы услышите, если возьмете ноты *ре-фа*, *ми-соль*, *ля-до*.

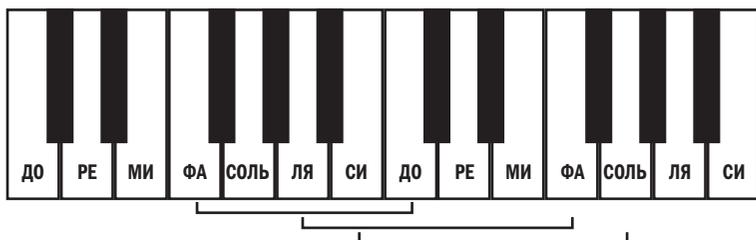


Отличаются они друг от друга, как легко догадаться, размером. Расстояния между нотами измеряются не только самими нотами, но также тонами и полутонами. Мельчайшая единица измерения — *полутон* (греч. ἡμιτόνιον — неполный тон). На фортепиано это любые две соседние клавиши. *Тон* (τόνος — досл. натяжение, напряжение, ударение) — расстояние через клавишу, в два раза больше полутона.

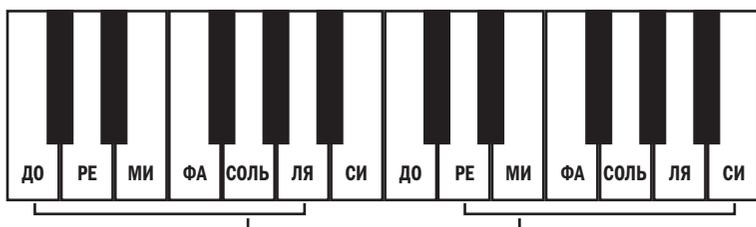
Малая терция, таким образом, включает в себя три полутона, отсюда ее греческое название «тригемитон» (греч. τριγμιτόνιον — три полутона). Большая терция состоит из двух тонов, поэтому ее называли «дитон» (δίτονος — два тона).

¹ *Ит.* terza minore/maggiore, *фр.* tierce mineure/majeure, *нем.* kleine/große Terz, *англ.* minor/major third.

Секста вмещает в себя шесть нот (*лат. sexta* — шестая)¹. Чтобы получить малую сексту (*м. б*), можно нажать *ми-до*, *ля-фа* или *си-соль*:



Большая секста (*б. б*) получится, если сыграть *до-ля*, *ре-си*, *фа-ре*, *соль-ми*.



Поскольку малая секста состоит из четырех тонов, греки назвали ее «тетратоном» (*греч. тетράτονος* — из четырех тонов), а большую сексту — «тетратоном с гемитоном» (*тетράτονος καὶ ἡμιτόνον*).

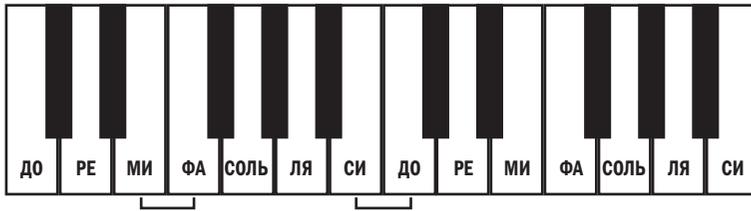
Консонансам противостоят диссонансы (*фр. dissonance, лат. dissonantia*). Их звучание на протяжении многих веков считалось неблагозвучным, а пропорции оказывались еще сложнее, чем у совершенных консонансов. Диссонансы — наименее «гармоничные» интервалы, символизирующие не порядок, а хаос.

Группу диссонансов образуют *секунды* и *септимы*, и делятся они, подобно терциям и секстам, на *большие* и *малые*.

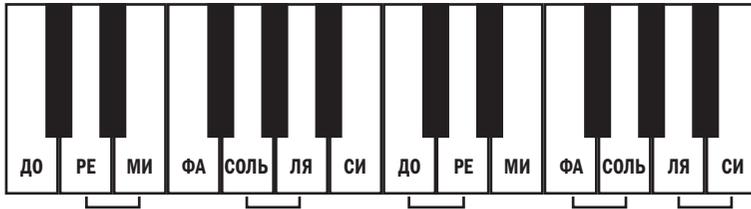
Секунда вмещает две ступени и этим оправдывает свое название (*лат. secunda* — вторая)². Малая секунда (*м. 2*) — самый маленький интервал, равный полутону. Его образуют две соседние клавиши. Если брать из них только белые, то малые секунды будут располагаться между нотами *ми* и *фа* и между *си* и *до*:

¹ *Ит. sexta minore/maggiore, фр. sixte mineure/majeure, нем. kleine/große Sexte, англ. minor/major sixth.*

² *Ит. seconda minore/maggiore, фр. seconde mineure/majeure, нем. kleine/große Sekunde, англ. minor/major second.*

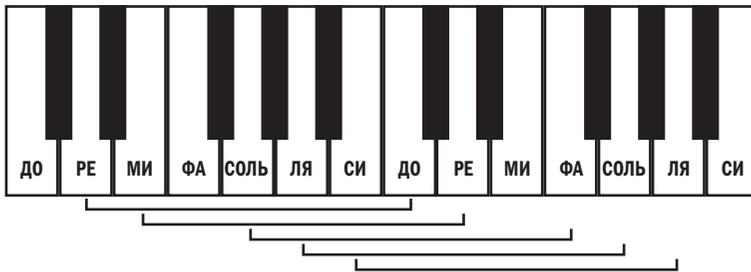


Большая секунда (б. 2) равна тону. Ее можно построить по клавишам до-ре, ре-ми, фа-соль и т. д.

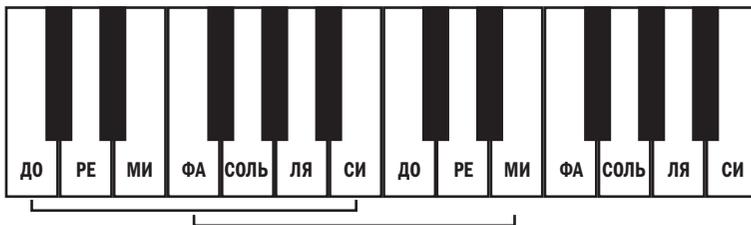


В греческой терминологии названия секунд совпадают с названиями полутона и тона.

Наконец, обратимся к септима, вбирающей семь ступеней (лат. septima — седьмая)¹. Малую септиму (м. 7) можно найти, если взять ноты ре-до, ми-ре и т. д.:



Большую септиму (б. 7) вы получите, если сыграете до-си или фа-ми. Это самый широкий интервал в пределах октавы:



¹ *Ит.* settima minore/maggiore, *фр.* septième mineure/majeure, *нем.* kleine/große Septime, *англ.* minor/major seventh.

Греческие названия септим — «пентатон» (*греч.* πεντάτονος — через пять тонов) и «пентатон с гемитоном» (πεντάτονος καὶ ἡμιτόνος).

В контексте тональной логики музыкального произведения любые интервалы могут оказаться увеличенными и уменьшенными в зависимости от тяготений. Кроме примы: увеличиться она вполне способна, а вот уменьшаться ей просто некуда. Однако, чтобы не запутаться, я предлагаю этот вопрос не затрагивать.

Внутри октавы интервалы могут оказаться «обращены». Обращение интервалов — это перенос нижнего звука на октаву вверх или верхнего — на октаву вниз. Например, если вы сыграете кварту от *до* (*до-фа*) и перенесете нижний звук на октаву вверх, то получите уже квинту от *фа* (*фа-до*). Или если вы возьмете сексту от *соль* (*соль-ми*) и перенесете верхний звук на октаву вниз, то получите уже терцию от *ми* (*ми-соль*).

Чистые интервалы обращаются в чистые: прима в октаву, кварта в квинту и наоборот. Малые интервалы обращаются в большие и наоборот, например, малая терция в обращении дает большую сексту, а большая секунда — малую септиму.

3) Все интервалы, которые ограничиваются октавой, называются простыми. Помимо них есть и «сложные», подразумевающие более широкое расстояние между нотами. Поскольку октава — это практически то же самое, но «этажом выше», то и законы у составных интервалов те же, что и у простых.

Теоретически любой сложный интервал можно назвать так же, как аналогичный простой, но добавить «через октаву». Так, *нона* — «секунда через октаву». Подобно секунде, *нона* — диссонанс и может быть малой или большой (*м. 9* и *б. 9*). *Ундецима* — «кварта через октаву», следовательно это «чистый» интервал (*ч. 11*), консонанс и т. д.

Как и в случае с простыми интервалами, название составных соответствует латинским порядковым числам. *Нона* — от *лат.* nona (девятая), за ней следует «терция через октаву» — *децима* (*лат.* decima — десятая) малая и большая (*м. 10*, *б. 10*), затем *ундецима* (undecima, *ч. 11*) *дуодецима* (duodecima, *ч. 12*, «квинта через октаву»), *терцидецима* (tertia-decima, *м. 13* и *б. 13*), *квартдецима* (quarta-decima, *м. 14* и *б. 14*), и *квинтдецима* (quinta-decima, *ч. 15*, две октавы).

Гармония и мелодия

Гармония (*греч.* ἄρμονία — связь, порядок, соразмерность) — понятие не только музыкальное. Оно подразумевает силы, способные скрепить любые явления, благодаря чему наш мир в принципе может существовать.

Как и все у греков, гармония имела божественное происхождение. Первоначально это было имя, которое носили мифологические персонажи.

По одной традиции Гармонию принято считать дочерью бога войны Ареса (Ἄρης) и богини любви Афродиты (Ἀφροδίτη), женой фиванского царя Кадма (Κάδμος). Он подарил своей невесте на свадьбу ожерелье, приносящее, как оказалось, несчастье. В некоторых районах Греции жила легенда о том, как Кадм и Гармония покинули Фивы и поселились в Иллирии (Ἰλλυρία), за что были наказаны Зевсом и превращены в змей. По другой традиции Гармония — дочь Зевса и атлантиды Электры (Ἠλέκτρα), покровительница искусств и наук.

«Гармония» как научно-философское понятие было впервые осмыслено в Пифагорейской школе. Под этим словом подразумевалась соразмерность чисел, лежащая в основе мирового порядка. Музыка — отражение мира, следовательно она тоже воплощает гармонию. В более узком смысле музыкальная гармония у греков — законы, регулирующие построение мелодии, звуковысотные соотношения между звуками, интервалы.

Слово «мелодия» тоже связано с античной Грецией (*греч.* μελωδία — распев лирической поэзии). Но сами греки использовали другие термины, «мелос» (μέλος — напев, букв. часть [тела]) и «мелопея» (μελοποιᾶ — построение мелоса).

В настоящее время под гармонией подразумеваются музыкальные «вертикали», сопровождающие «горизонтальную» мелодию, например аккорды фортепиано, поддерживающие пение вокалиста в каком-нибудь романсе, а также законы, регулирующие их взаимоотношения.

В Древней Греции аккордов не существовало: музыка была одnogолосной и состояла только из мелодий. Сочинялась она в ладах, которые сцеплялись из *тетрахордов* (τετράχορδον — букв. четырехструнный). Название лады получили по именам древнегреческих племен и областей (дорийский, фригийский, эолийский и др.).

Тетрахорд — это последовательность четырех звуков в пределах кварты, сгруппированных в соответствии с одним из родов интервальных систем: *диатон* (διάτονος — растянутый) строился из двух тонов и полутона и был равномерно «растянут» на эту кварту; *хрома* (χρῶμα — цвет) получалась из двух полутонов и малой терции и была словно «раскрашена» этими полутонами; *энармон* (ἐναρμόνιον — «в-гармонический») включал в себя большую терцию и два микротона¹.



¹ Микротон, четвертитон — интервал меньше полутона. В данном случае он называется диесой.

Сначала *диатоника* (Средние века), а потом и *хроматика* (Возрождение) прочно вошли в нашу жизнь. Мы до сих пор употребляем эти термины примерно в том же значении, что и греки. Энармон трансформировался в микрохроматику и в художественной практике заявил о себе лишь в Новейшее время, хотя теоретики, интересовавшиеся Античностью, пытались возродить его еще в XVI веке.

От слова «энармон» произошел термин «энгармонизм», но означает он уже совсем другое явление: совпадение по высоте звуков с разной тональной природой. Жан-Филипп Рамо назвал так тот случай, когда, например, *соль-диез* по высоте равен *ля-бемолью*. Однако на самом деле такое тождество возможно лишь в условиях *равномерно-темперированного строя* на инструментах с *фиксированной* высотой звука.

Диатоника, хроматика и энгармонизм — очень важные категории музыкальной теории, и мы к ним обязательно вернемся. А вот на том, что такое строй, думаю, следует несколько задержаться уже сейчас, причем рассмотрение проще начать с нашего времени.

Музыкальный строй

Музыкальный строй — это, грубо говоря, настройка инструмента. Так сказать, «физиология» музыки. Если у вас есть или когда-то было дома активно используемое пианино, то вы наверняка неоднократно приглашали настройщика, который обнажал brutальные внутренности «проклятия ваших соседей», вслушивался в звучание каждой струны и с помощью поворотов специального ключа изменял ее натяжение до тех пор, пока не получал нужную высоту звука.

То же самое происходит в оркестре перед спектаклем или концертом. Еще до выхода дирижера в зале устанавливается тишина, гобой исполняет единственную ноту, и остальные оркестранты принимают настройку свои «орудия», ориентируясь на нее. Чтобы оркестр звучал чисто, все инструменты должны быть настроены одинаково. Если этого не произойдет, то вместо прекрасной музыки на слушателей польется поток чудовищной «грязи».

Традиционно ориентиром служит нота *ля первой октавы* (она находится примерно в центре клавиатуры). В настоящее время высота этого *ля* измеряется в точных физических величинах: 440 Hz, т. е. звуковая волна совершает 440 колебаний в секунду.

Для точной фиксации высоты в 1711 г. был изобретен специальный прибор, похожий на вилку. Его название — «камертон» (*нем.* Kammerton — комнатный звук)¹. Автор изобретения — английский трубочник Джон Шор (John

¹ *Ит.* и *фр.* diapason, *англ.* tuning fork.

Shore, 1662–1752). Если ударить по камертону, то он издаст звук с той самой «образцовой» высотой. Прибор этот небольшой, его можно носить с собой и настраивать с его помощью инструмент в любом месте при любых обстоятельствах.

Эталон в 440 Hz был утвержден в 1955-м Международной организацией по стандартизации (International Organization for Standardization, ISO), хотя применяться начал еще в 30-е годы XX века. Прежде оркестры в разных странах настраивались исходя из собственных традиций и чаще всего ориентировались на французскую норму, где частота ноты *ля первой октавы* равнялась 435 Hz, а сама нота звучала, следовательно, чуть ниже, чем современное *ля*.

Исторически строй постоянно повышается. В той же Франции 435 Hz использовали только с 60-х годов XIX века. В 50-е нормой считалась частота в 430 Hz, в начале века — 420 Hz, в XVIII веке — 410 Hz, а в XVII — 408 Hz. Иными словами, *ля XVII* века (и, следовательно, все остальные ноты) звучала более чем на полтона ниже, чем *ля* века XX-го¹.

В наши дни эта тяга к высоте продолжается: многие симфонические оркестры настраиваются уже не на 440, а на 442 или 444 Hz. Считается, что звук от этого становится более напряженным и выразительным². Но в то же время появилась и противоположная тенденция, связанная с расцветом «исторически информированного исполнительства» (historically informed performance practice). Ансамбли старинных инструментов предпочитают настраиваться, ориентируясь на усредненный «исторический» строй и в качестве образца используют *ля* в 415 Hz. Иными словами, старинные инструменты на концертах звучат ровно на полтона ниже, чем инструменты симфонического оркестра.

Итак, с эталонным звуком мы разобрались. Вернемся к фортепиано. Для начала мы настроим ноту *ля первой октавы* в соответствии с камертоном на частоту 440 Hz. Что делать дальше, как выстраивать все остальные ноты?

Прежде всего надо заняться октавами — это своего рода «незыблемая» величина, не терпящая ошибок. Она лучше всего ложится на слух, что обусловлено ее природой, открытой еще Пифагором — уже рассмотренное нами соотношение колебаний струн 2:1, — поэтому с ней нужно обращаться максимально корректно. Любая неточность будет оскорбительно резать уши.

¹ При этом строй традиционно разнился в зависимости от места звучания музыки: в соборах он был чуть выше, чем во дворцах. А в Италии во времена Монтеверди, например, использовался, наоборот, более высокий строй, чем сейчас, где *ля* примерно равнялась 466 Hz и звучала, таким образом, на полтона выше современного.

² Правда, от такого повышения иногда страдают певцы: композиторы эпохи романтизма, когда сочиняли оперы, рассчитывали на возможности вокалистов исходя из современных им реалий. С повышением строя высокие ноты становится исполнять все сложнее.

В соответствии с пропорцией настраиваем *ля второй октавы*, т. е. *ля* на октаву выше стандартного. Ее частота, стало быть, должна соответствовать 880 Hz. Еще более высокое *ля третьей октавы* — 1760 Hz, *ля четвертой октавы* — 3520 Hz. Тот же принцип действует и в обратном направлении. *Ля малой октавы*, т. е. на октаву ниже стандартного, соответствует частоте 220 Hz, *ля большой октавы* — 110 Hz и далее вниз (55 Hz; 27,5 Hz). Тут все просто и понятно.

А вот в отношении того, как поступать с другими нотами, вы можете выбрать несколько путей в зависимости от личных предпочтений и убеждений.

Охота на волка. Основные виды европейского музыкального строя

С XVIII века наиболее удобным считается равномерно-темперированный строй¹. «Строй» в данном случае понимается как совокупность числовых отношений настраиваемых высот. Особенность равномерно-темперированного строя состоит в том, что расстояния между всеми двенадцатью нотами в пределах октавы равны. Иными словами, вам нужно будет каждую октаву разделить на 12 равных частей и соответственно этому делению настроить инструмент.

Казалось бы, в этом нет ничего сложного и противоестественного, но для музыкантов так было не всегда. Более того, раньше они считали равномерно-темперированный строй омерзительным по звучанию и ожесточенно воювали с ним и с его сторонниками. Причиной тому был тот парадоксальный факт, что такой строй на самом деле нарушал «мировую гармонию» и законы природы: пропорции Пифагора в нем попросту не работали. «Природные» квинты, кварты и терции, употреблявшиеся со времен Пифагора до XVIII века, это совсем не те же самые «уродливые» квинты, кварты и терции, используемые в течение последней пары столетий и ставшие для нас привычными. Чтобы понять, как это получилось, нужно вернуться в Античность и разобраться, в чем заключался «изъян» системы.

Пифагоров строй² использовался в музыке повсеместно до XVI века. В его основе лежат чистые, «природные» октавы и квинты. Представьте себе, что у вас есть два больших «пифагоровых» монохорда, на каждом из которых можно извлечь звуки в диапазоне семи октав. И для начала

¹ *Ит.* temperamento equabile, *фр.* gamme au tempérament égal, *нем.* Gleichstufige Stimmung, *англ.* equal temperament.

² *Ит.* scala pitagorica, *фр.* accord pythagoricien, *нем.* pythagoreische Stimmung, *англ.* pythagorean tuning.

вам захотелось выстроить октавы по звуку *до*. Самая низкая *до* получится от звучания «открытой», т. е. «исходной» струны, ничем не зажатой. Если вы зажмете струну посередине (2:1), то добьетесь звука *до* на октаву выше исходного. Если сделаете то же самое с остатком струны, то получите звук еще на одну октаву выше и т. д. Таким образом, два крайних *до* будут пропорционально полностью соответствовать друг другу, даже с учетом того, что их разделяют семь октав.

А теперь возьмите второй монохорд и по природной пропорции (3:2) попробуйте выстроить на нем аналогичным образом ряд квинт: сначала, как и на первом монохорде, *до*, потом *соль*, *ре*, *ля* и т. д. Нот всего двенадцать, поэтому, когда все они отзвучат, вы обязательно вернетесь к ноте *до*, тоже отстоящей от нижнего *до* на семь октав. Вы наверняка ожидаете, что высокое *до*, добытое с помощью правильной настройки квинт, будет звучать точно так же, как и *до*, полученное с помощью правильной настройки октав. Но вас ждет сюрприз: это будут совершенно разные ноты *до*! Точнее, не «совершенно», они будут звучать почти одинаково, но все же не идентично.

Примерно так же вы, наверное, удивились бы, положив друг на друга десять абсолютно одинаковых 10-сантиметровых кирпичей, измерили бы их суммарную высоту и обнаружили, что она равна не ожидаемому метру, а 99 см.

Акустически чистые октавы замыкают *до* в своеобразный «круг». Акустически чистые квинты никогда не замкнутся: правильный квинтовый ряд — это спираль, и чем дальше она протягивается, тем заметнее будет разница с «октавным» строем. Чтобы их уравнять, квинту придется немного уменьшить. Звучала она в такой модификации не очень красиво и стала называться «волчьей».

Если выполнять настройку по октавам, то придется отказаться от чистых квинт. Если же выбирать квинтовую настройку, неизбежно пострадают октавы. Подобный парадокс сверлил мозги музыкантам и теоретикам на протяжении многих веков и заставлял их искать выход из положения.

Пифагор тоже обратил внимание на этот феномен, но проигнорировал его. В конце концов, музыка тогда была одноголосной, и имевшийся пифагоров строй для нее вполне подходил. Впору он оказался и для средневековой музыки, которая первоначально тоже была не очень сложной, а затем состояла преимущественно из кварто-квинтовых созвучий в небольшом диапазоне.

Итак, пифагоров строй вырастает из последовательности чистых акустических квинт. Вы выстраиваете квинты (легче всего это представить от ноты *фа*, чтобы получить диатонический ряд) в пропорции 3:2, затем, чтобы заполнить промежутки, от каждой из них «протягиваете» октавы в пропорции 2:1 и получаете пифагорейский звукоряд.

Утверждение в европейской музыке новой роли терции (XV век) заставило ученых внести в строй коррективы. Пифагорейские терции, полученные с помощью настройки квинт, были больше натуральных и звучали как диссонансы (их пропорция оказывалась равной 81:64, ни о какой «небесной гармонии» речь идти уже не могла). Натуральные, «чистые» терции в то же время, с более приемлемой пропорцией 5:4, были и красивее, и удобнее для исполнения, но никак не вписывались в пифагоров строй. Разница между двумя терциями получила название «синтоническая комма» (*греч.* κόμμα — отрезок).

Чтобы как-то разрешить проблему, Бартоломео Рамос де Пареха (Bartholomé Ramis/Ramos de Pareja, ок. 1440–1522) в 1482 году предложил узаконить для терции ее «натуральный» вид с пропорцией 5:4, а остальные интервалы подвергнуть изменениям.

Так, чтобы получить новый звукоряд, вам понадобится сначала настроить чистую октаву от *до*, затем, соблюдая пифагоровы пропорции, вы сможете найти звуки *фа* (кварта, 4:3) и *соль* (квинта, 3:2). Далее, по «натуральной» пропорции 5:4 вы можете построить чистую терцию от *фа* и получите звук *ля*. От *соль* точно так же вы найдете звук *си*, а от *до* — *ми*. *Ре* можно получить, построив кварту от *соль* вниз (4:3). В таком случае у вас будут очень красиво звучать вот эти вот самые чистые терции *до-ми*, *фа-ля*, *соль-си*. Но если вы сыграете квинту *ре-ля*, то она окажется уже «грязной» и будет звучать некрасиво. Если вы перестроите звук *ре* так, чтобы он хорошо звучал вместе с *ля*, то, получив идеальное трезвучие *ре-фа-ля*, совершенно испортите кварту *ре-соль*.

Как видим, такой строй тоже был далек от совершенства, и многие музыканты продолжали отстаивать идеалы пифагорейцев, но на практике новый вариант все же получил распространение. Его стали именовать «чистым строем» и, не всегда корректно, отождествлять с натуральным звукорядом¹.

Следующим шагом стала «темперация». Термин происходит от *лат.* temperare — смягчать, умерять, регулировать. Это небольшое, едва заметное изменение какого-либо интервала с целью получения более благозвучного и удобного строя.

«Винновниками» появления темперации стали музыканты-исполнители (XV век). В отличие от теоретиков они не были озабочены обязательным сохранением сакрального статуса чистых интервалов и посмели вероломно подпилить трубки органа, уменьшив тем самым все квинты на четверть коммы. Не так много, чтобы превратить ее в «волчью»: на слух потеря оказалась вполне терпимой, зато теперь стало возможным настроить благозвучные терции и соблюсти натуральные пропорции.

¹ *Ит.* intonazione naturale, *фр.* gamme naturelle, *нем.* reine Stimmung, *англ.* just intonation.

Данный строй превосходил по качеству чистый, но тоже обладал недостатками: неодинаковыми расстояниями между соседними нотами и невозможностью замкнуть квинтовый круг. Зато, в отличие от чистого строя, расстояния между *до* и *ре* и между *ре* и *ми* уравнивались. Большая терция впервые в истории оказывалась точно разделенной посередине на два равных тона, благодаря чему такая настройка получила название «среднетоновой»¹.

Темпераций в XVI–XVIII веках было великое множество. Кто-то из музыкантов предпочитал темперировать не квинты, а другие интервалы, или сразу несколько из них. Кто-то применял «нерегулярную» темперацию, т. е. уменьшал не все квинты подряд, а лишь некоторые. Кто-то использовал для темперации другое расстояние, не четверть коммы.

Практическим следствием становилось то, что композиторы в каждом строе могли использовать ограниченный набор тональностей. Чем сложнее становилась ладовая система и модуляционный план, тем фальшивее звучала музыка. Зато каждая тональность имела свою неповторимую окраску: в равномерно-темперированном строе все они теряют индивидуальность и становятся одинаковыми, хотя, конечно, каждая из них звучит идеально чисто.

Чтобы получить равномерную темперацию, изменениям пришлось подвергнуть вообще все интервалы, а их величины вычислять с помощью логарифмов². Неудивительно, что этот строй, несмотря на логичность и определенный комфорт, возбуждал в людях яростное неприятие: в нем же не было ничего «природного», «гармоничного» и «чистого» с математической точки зрения. Но практика все же победила теорию.

Кто «изобрел» равномерную темперацию, не вполне ясно. Идеи витали в воздухе, но те, кто осмеливался их высказывать, пропагандировать и воплощать в жизнь, рисковали обзавестись ярлыком безумца, а то и вовсе получить обвинение в ереси³.

Одними из первых инструментов, которые стали настраиваться в равномерно-темперированном строе, были лютни. Клавишные пользовались преимущественно среднетоновым строем, а певцы так и вовсе комбинировали все типы настроек в зависимости от того, какие созвучия им приходилось исполнять: голоса в принципе не поддаются темперированию.

Сейчас равномерно-темперированный строй используется в классической музыке почти повсеместно. Только «исторически информированное

¹ *Ит.* temperamento del tono medio, *фр.* tempérament mésotonique, *нем.* mitteltönige Stimmung, *англ.* meantone temperament.

² В частности, этим занялся фламандский математик Симон Стевин (Simon Stevin, 1548–1620).

³ Сторонниками равномерно-темперированного строя были, в частности, Генрих Грамматеус (Henricus Grammateus/Heinrich Schreiber, 1495–1525/6), Винченцо Галилеи, Марен Мерсенн, и особенно Жан-Филипп Рамо, сыгравший в его становлении ключевую роль.

исполнительство» допускает возможность настройки инструментов в соответствии со старинными нормами, чтобы звучание произведения максимально приблизилось к «аутентичному». В романтической музыке вариантов быть не может.

Строй любого рояля равномерно темперирован, а нетемперированные инструменты (струнно-смычковые) и человеческий голос будут под него подстраиваться. У духовых инструментов есть свои любопытные нюансы, но, чтобы не перегружать главу более поздней теорией, предлагаю вернуться к этому вопросу позже¹.

¹ Подробнее об этих вопросах: Исакофф С. Музыкальный строй. Как музыка превратилась в поле битвы величайших умов западной цивилизации. Москва «АСТ, CORPUS», 2016 (2001).

2. ЗВУКОВОЙ И ГРАФИЧЕСКИЙ «ОБЛИК» АНТИЧНОЙ МУЗЫКИ

*Самая ранняя сохранившаяся музыка —
Древнегреческая музыкальная нотация*

Подлинных древнегреческих и древнеримских мелодий сохранилось крайне мало. Репертуар их периодически пополняется: иногда ученые находят какие-нибудь древние папирусы с парой музыкальной строчек, поддающихся расшифровке, но составить по ним исчерпывающее представление об истории античной музыки не представляется возможным. Произведений, доступных науке полностью, сохранилось меньше десяти. Также известны фрагменты мелодий, но и их число ограничивается несколькими десятками. Большинство музыкальных отрывков — гимны (греч. ὕμνος — песнь восхваления [божества]).

Однако музыку, звучавшую в Древней Греции, можно все-таки классифицировать. Проще всего это сделать по ее функции: ритуальная (сопровождавшая религиозные обряды), развлекательная (звучавшая во время пиршеств) и военная (помогавшая адекватно воспринимать команды). Кроме того, музыка испокон веков украшала театральные представления и поэзию — само слово «лирика» (λυρικός) означало «исполняемый под звуки лиры».

Дельфийские гимны

В 1893 году французский археолог Жан Теофиль Омоль (Jean Théophile Homolle, 1848–1925) обнаружил на одном из камней стены Сокровищницы афинян (Θησαυρός των Αθηναίων) в Дельфах (Δελφοί) фрагменты двух выгравированных гимнов Аполлону. Немецко-французский филолог Анри Вейль (Henri Weil, 1818–1909) помог Омолю расшифровать древнегреческий текст, а специалист широкого профиля Теодор Райнах (Théodore Reinach, 1860–1928) перевел древние знаки в современные ноты.

Любопытная деталь: ученые предполагают, что изначально гимны были написаны музыкантами на папирусе, а затем неграмотный каменщик выбил их на стене, стараясь имитировать значки, но не понимая, что они означают, и либо сам допустил несколько ошибок, либо увековечил описки музыкантов, как говорится, «не ведая, что творит».

Первый гимн предположительно датируется 138 годом до н. э., и долгое время он считался наиболее древним из всех сохранившихся образцов нотированной музыки на территории современной Европы. Гимн записан в так называемой «вокальной» нотации и состоит из двух частей. Имя

автора сохранилось плохо, но все же его возможно прочитать: Атений/Афиней (Ἀθηναίος), что означает «Афинянин».

Первая часть — пеан (παῖνων): хоровая песня, часто звучавшая в сопровождении кифары, с просьбой либо об исцелении, либо об избавлении от бедствия. «Молитва» обращена к Аполлону: его тоже иногда называли Пеаном. С течением лет песню «научились» адресовать любому богу, способному исцелять, а потом пеаны вообще утратили «медицинскую» тематику.

Данный пеан состоит из трех строф, где поющие призывают муз спуститься с Геликона и присоединиться к прославлению Аполлона, делают комплимент непокоренной Аттике (она единственная к тому времени сохранила независимость от римлян, и упомянуть об этом считал необходимым каждый уважающий себя афинянин, каковым был и автор пеана), описывают выступающих музыкантов и, собственно, воздают похвалы Аполлону, обязательно вспоминая о его победе над Питоном (Πύθων).

Записан гимн в виде двух строк. Нижняя содержит текст, верхняя — ноты. В Древней Греции применялась буквенная нотация: каждой ноте соответствовала определенная буква.

То, как это высечено на камне, можно увидеть на иллюстрации 1 цветной вкладки.

В современной расшифровке то же самое выглядит примерно так (музыка и текст первой строфы)¹:

¹ Pöhlmann, Egert, and Martin L. West. 2001. Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments, edited and transcribed with commentary by Egert Pöhlmann and Martin L. West. Oxford: Clarendon Press.

[Ελικώ]να βαθύδενδρον αι λά[χε] [τε Διός]
 έ[ρι]βρόμουου θύγατρес ευώλε[νοι.]
 μόλε[τε], συνόμαιμον ίνα Φοιοίβον
 ωιδαείσε μέλψητε χρυσοκόμαν,
 όс ανά δικорύνια Парнаσσίδос
 таάσδε πατέρας έδρανα μ[ε]τά κλυταιείс
 Δεελφίσιυν Κασταλγίδос
 εουύδρου νόματ επενίсетαι, Δελφόν ανά
 [пр]ωώνα маαντειείον εφέπων πάγον.

Услышьте нас, вы, кому суждено жить
 на Геликоне среди высоких деревьев,
 белокурые дочери Повелителя Грома
 Зевса, приходите, чтобы усладить
 песнями вашего златовласого
 брата, шествующего в окружении
 прославленных дельфийских нимф
 по двум вершинам парнасского
 утеса, чтобы посетить неиссякаемый
 Кастальский источник и вдохновить
 каменный оракул на дельфийском мысе.

Вторая часть первого гимна — гипорхема (ύπόρχημα), «танцевальная песня»: хор ходил вокруг алтаря Аполлона и пел, а специальная группа лиц сопровождала их выступление мимикой. В данном случае гипорхема почти не сохранилась.

Датировка второго гимна не вызывает вопросов: это 128 год до н. э., и сейчас ученые склонны полагать, что оба произведения были сочинены и исполнены в один и тот же год. Автор — Лимений (Λιμηνίος), тоже афинянин.

Во втором гимне, записанном «инструментальной» нотацией, сохранилось больше текста, чем в первом, но из-за того что камень дошел до наших времен не полностью, в строках оказалось значительно больше «дыр». Здесь насчитывается десять секций. Девять из них — пеан, устроенный точно так же, как и в первом гимне с почти таким же текстом. Десятая секция — просодия (просόδιον — пение во время процессии), обычно сопровождавшая шествие греков к храму. К пению часто добавлялось звучание авлоса¹.

Эпитафия в форме Застольной

В отличие от частично сохранившихся Дельфийских гимнов, Застольная Сейкила доступна нам полностью. Она была найдена на надгробии среди руин города Траллы (Тралλείс), неподалеку от Эфеса (Εφεσος), на территории современной Турции². Ученые спорят о времени создания Застольной и называют в качестве возможных дат как I век н. э., так и середину II века.

¹ Αύλος. Духовой «дионисийский» инструмент, напоминающий по конструкции гобой. Один из самых распространённых инструментов в Античную эпоху, наряду с кифарой. Авлос мог быть одинарным, т. е. сделанным из одной трубки, и двойным — из двух трубок.

² Сейчас на месте Тралл располагается турецкий город Айдын (Aydin).

Обнаружил ее шотландский археолог Сэр Уильям Митчелл Рамзай (Sir William Mitchell Ramsay, 1851–1939) на раскопках, сопровождавших строительство железной дороги. находку присвоил глава фирмы, занимавшейся этим строительством, Эдвард Пёрсер (Edward Purser). В 1893 году нижнюю часть камня (вместе со строчкой текста) спилили и выровняли, чтобы надгробие могло ровно стоять и служить подставкой для цветов миссис Пёрсер.

Эпитафия в форме Застольной (σκόλιον) написана неким Сейкилом в честь Эвтерпы, о чем свидетельствует подпись: «Σεικίλος Εὐτέρ[πη]». Ее, впрочем, можно трактовать иначе: «Сейкил, сын (или кто-либо еще) Эвтерпы» (Σεικίλος Εὐτέρ[που]). Под этим именем может подразумеваться одна из муз, но все же логичнее предположить, что эпитафия посвящена жене Сейкила, вероятно, тезке жительницы Геликона.

Песнопение очень короткое. Вот его текст:

Ἦσον ζῆς φαίνου	Пока живешь, сияй,
μηδὲν ὄλωσ σὺ λυποῦ	не позволяй горю овладеть тобой.
πρὸς ὀλίγον ἔστι τὸ ζῆν	Жизнь коротка,
τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.	Время потребует свое.

Перед ним также размещена пара стихотворных строчек, не предназначенных для музыкального исполнения. Вместе с нотацией Застольная Сейкила выглядит так:

С̄ Z̄ Z̄ κ̄ιζ̄ Ἰ̄	Κ̄ Ῑ Ζ̄ Ἰ̄κ̄ ο̄ C̄ Ὠ̄ϕ̄
Ἦσον ζῆς φαίνου	μηδὲν ὄλωσ σὺ λυποῦ
С κ z i κ̄ i κ̄ C̄ Ὠ̄ϕ̄	С κ ο i z̄ k̄ C̄ C̄X̄Ī
πρὸς ὀλίγον ἔστι τὸ ζῆν	τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

И вот ее современная расшифровка¹:



Она стала одной из самых известных античных мелодий, если не самой известной, без которой не обходится ни один учебник музыки.

¹ Pohlmann, Egert, and Martin L. West. 2001. Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments, edited and transcribed with commentary by Egert Pohlmann and Martin L. West. Oxford: Clarendon Press.

Далекий предок оперы. Отрывок из «Ореста»

Большую известность приобрел сохранившийся фрагмент из «Ореста» (Ορέστης) Эврипида (Εὐριπίδης, V век до Р. Х.). Да, он совсем «ничтожный» по объему и неполный, но это не лишает его особого шарма: во-первых, данный фрагмент — единственный дошедший до нас «огрызок» театральной музыки, а во-вторых, автором музыки, скорее всего, тоже был великий Эврипид.

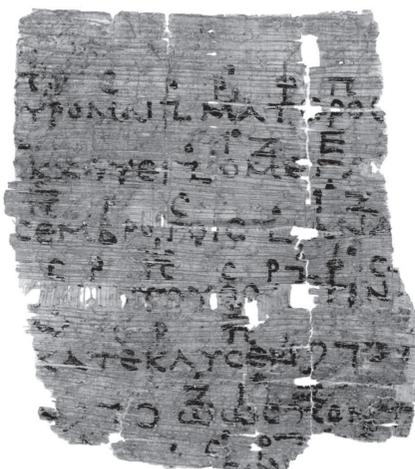
Трагедия увидела свет в 408 г. до Р. Х. и оказалась одной из последних в жизни драматурга. После ее постановки он покинул Афины и отправился в Македонию (Μακεδονία), к царю Архелаю (Ἀρχέλαος), где и умер спустя два года. Сюжет трагедии строится вокруг Ореста и его сестры Электры, осужденных на смерть за убийство их матери Клитемнестры.

Уцелевший клочок относится к первому *стасиму* (στάσιμον — стоячий, неподвижный) — хоровой песне, исполнявшейся певцами не в движении, а в тот момент, когда они стояли на оркестре. Данный стасим состоит из одной пары строфа-антистрофа, и музыкальный отрывок содержит текст как раз этой антистрофы (строки 338–344):

κατολοφύρομαι, κατολοφύρομαι
ματέρος αἵμα σᾶς, ὃ σ' ἀναβακχεύει,
ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς,
ἀνὰ δὲ λαΐφος ὡς τις ἀκάτου θοᾶς
τινάξας δαίμων
κατέκλυσεν δεινῶν πόνων ὡς πόντου
λάβροισι ὀλεθρίοισιν ἐν κύμασιν

Я оплакиваю, оплакиваю кровь твоей
матери, сводящую тебя с ума.
Людское счастье недолговечно.
Оно подобно парусу маленькой
и быстрой лодки, погруженному
демоном в волны страшных бед,
как в пылающие потоки гнева.

Папирус с текстом и нотами выглядит так:



Современная расшифровка¹:

[kat - o - lo - phýr - o - mai
 kat - õ - lõ -] phýr - o - mai ma - ter - õs [hai - ma sās
 ho s' ana - b]ak - heu - ei ho me - gas [ol - bos oo
 mo - ni - mo]s em brotois ana [de lai - phos hōs
 ti]s a - kat - oo tho - as tina - [xas daimon
 kat - ek - l]yzen d[ei - non
 pono]n ho - os pont[oo
 labrois olet] h - fi - oi - sin e - en ky - ma - [sin

Листок был обнаружен в 1892 году в египетском городе Хемену/Гермополе (Ⲙⲓⲛⲏⲟⲩ/Ερμού πόλις) среди папирусов, принадлежавших австрийскому эрцгерцогу Райнеру Фердинанду Австрийскому (Rainer Ferdinand von Österreich). Честь открытия и первой публикации выпала на долю палеографа Карла Вессели (Karl Wessely, 1860–1931).

Папирус датируется III веком до н. э., следовательно, нельзя с полной уверенностью говорить об «аутентичности» музыкального сопровождения. Но характер мелодии удачно корреспондирует с теми описаниями музыки Эврипида в его трагедиях, которые оставили и некоторые его современники, например драматурги Агатон (Ἀγάθων) и Аристофан (Ἀριστοφάνης), и те, кто мог судить о пьесах по более поздним, но, вероятно, достоверным источникам (например, Дионисий Галикарнасский — Διονύσιος Ἀλεξάνδρου Ἀλικαρνασσεύς, I век до Р. X.).

¹ Pohlmann, Egert, and Martin L. West. 2001. Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments, edited and transcribed with commentary by Egert Pohlmann and Martin L. West. Oxford: Clarendon Press.

Нотация

Недооценивать устную культуру нельзя: даже профессиональные античные музыканты порой разучивали свои партии «на слух» под диктовку композитора. К примеру, известно, что так поступал на репетициях тот же Эврипид. Публика была восприимчивой к музыке, запоминала наиболее яркие мелодии и могла их воспроизводить. По легенде, красота напетых мелодий из трагедий Эврипида помогла афинским солдатам избежать плена и голодной смерти в чужой стране после поражения в Сицилийской экспедиции (413 г. до н. э.).

Но если уж требовалось музыку непременно записать, то греки использовали для этого почти такие же буквы, как и для фиксации словесного текста. Мелодия выписывалась над словами в отдельную строчку.

К счастью, мы обладаем ключом к расшифровке древнегреческой нотации и можем довольно точно «прочитать» древние ноты. Обязаны мы этим александрийскому музыканту Алипию (Ἀλίπιος, IV век от Р. Х.), скрупулезно описавшему в книге «Εἰσαγωγή μουσική» («Введение в музыку») каждый «нотный» значок в трех родах (диатон, хрома, энгармон). Конечно, это не решает всех проблем: написания «нотных» букв не были едины для всех греков и местами варьировались, но в целом точность расшифровки древних мелодий приятно высока.

Алипий указывал на использование двух видов нотации. Для вокальной музыки использовались одни знаки, для инструментальной — другие. Одна и та же нота, следовательно, записывалась двумя разными знаками в зависимости от того, кто ее должен был исполнять.

Инструментальная нотация — более древняя. Считается, что она использовалась еще в первой половине V века до н. э. и произошла от варианта алфавита, бытовавшего в Аргосе (Ἄργος).

Буквы там, за редким исключением, используются в трех положениях: исходном, перевернутом на 90° и на 180°. По одной из версий, это соответствует трем способам взаимодействия музыканта с отверстием на авлосе: его можно полностью прикрыть пальцем (исходное положение буквы), слегка приоткрыть (буква под углом в 90°) или открыть полностью (буква, перевернутая на 180°).

Сначала знаков было восемь, что соответствовало октаве (*фа-фа*). «Исходное» положение буквы обозначает основную ноту. Поворот буквы на 90° и 180° — повышение ноты на микротон и на два микротона соответственно.

Позже к ним добавились еще знаки, чтобы покрыть весь диапазон ав-

γ	ϛ	ϙ	ϛ	ϛ	>	ϙ	\
ϛ	ϙ	ϙ	ϙ	<	∨	ϙ	/
ϛ	F	C	K	∟	<	∟	N
f	g	a	b	c'	d'	e'	f'

лоса (высокие звуки просто транспонировались на октаву вверх).

Вокальная нотация появилась позже, к концу V века до н. э., на основе инструментальной: к каждому из этих значков «привязали» одну из 24 букв алфавита или ее модификацию.

В результате получилось вот что (полный набор использовавшихся звуков)¹:

Α	Β	Ξ	Ι	Γ
Ϝ	Ϛ	Μ	Ϙ	Λ
Η	Ϟ	Ε	Ϝ	Γ
A	B	c	d	e

З	Α	Β	Ξ	Ι	Δ	Υ	Χ	Τ	Π	Ν	Κ	Η	Δ	Α	Ζ	Υ
ω	Ϝ	Ϛ	Ϟ	Ϙ	Λ	Ρ	Ψ	Υ	Ρ	Ξ	Λ	Θ	Ε	Β	Ψ	Χ
ε	Η	Ϟ	Ε	Ϝ	Γ	Ϙ	Ϝ	Ϛ	Κ	Ο	Μ	Ι	Ζ	Ν	Γ	Υ
G	A	B	c	d	e	f	g	a	b	c'	d'	e'	f'	g'	a'	

В Средние века буквенная нотация была изобретена заново, уже в новой форме, о чем пойдет речь в следующей главе.

Древнегреческие ноты

Всем нам знакомые названия нот (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) появились в Средние века. Античные музыканты их не знали и называли музыкальные звуки совсем иначе. Ориентиром для них стали струны кифары² и положение на них пальцев кифаредов.

Названия эти таковы: *нета* (νήτη) — «крайняя [струна]», *паранета* (παρανήτη) — «рядом с крайней», *трита* (τριτη) — «третья [от неты]», *меса* (μέση) — «средняя», *парамеса* (παραμέση) — «рядом с месой», *лихана* (λίχανος) — «указательный палец», *гипата* (ἵπατη) — «главная», *парипата* (παραπάτη) — «рядом с главной», *просламбаномен* (προσλαμβανομένη) — «добавочная» (название он такое получил, потому что был «добавлен» для получения полного диапазона).

Ноты по-разному группируются в четыре «секции»: тетраорды *низших*, *средних*, *отделенных* [от месы], *высших* [струн]. При этом «главным» тетраордом считался самый низкий: чем ниже звук, тем он, по мнению греков, благороднее.

¹ Расшифровка дана по книге: Landels J. G. «Music in Ancient Greece and Rome».

² Κιθάρα. Один из самых распространенных античных «аполлонических» инструментов, разновидность лиры. Состоит из деревянного корпуса и струн, звук из которых извлекали плектром. От слова «кифара» произошли названия многих других струнно-щипковых инструментов, таких как цитра и гитара.

Звуки образовывали исчерпывающий звукоряд, получивший название «полная система» (σύστημα τέλειον). Сведения нам о нем оставил все тот же Алипий:

Тетрахорд высших	1. нета 2. паранета 3. трита	1. νήτη ὑπερβολαίον 2. παρανήτη ὑπερβολαίον 3. τρίτη ὑπερβολαίον	a ¹ g ¹ f ¹
Тетрахорд отделенных	4. нета 5. паранета 6. трита 7. парамеса	4. νήτη διεζευγμένων 5. παρυπάτη διεζευγμένων 6. τρίτη διεζευγμένων 7. παραμέση	e ¹ d ¹ c ¹ h
Тетрахорд средних	8. меса 9. лиханос 10. парипата	8. μέση 9. λίχανος μέσον 10. παρυπάτη μέσον	a g f
Тетрахорд низших	11. гипата 12. лиханос 13. парипата 14. гипата 15. прослабаномен	11. ὕπατη μέσον 12. λίχανος ὕπατον 13. παρυπάτη ὕπατον 14. ὕπατη ὕπατον 15. προσλαμβανομένη	e d c H A

Правда, Алипий, в силу непреодолимых обстоятельств, не рассказал нам о том, как именно звуковые высоты соотносятся с современными нам нотами. У него речь идет о звукоряде, который мы можем теоретически построить от любой удобной ноты. То же и с буквенной нотацией: соотношение этих знаков с современными нотами носит условный характер. Во времена Древней Греции за музыкальными звуками не были закреплены «абсолютные» величины типа «ля 440 Hz»: ориентирами служили диапазоны инструментов или человеческих голосов.

В Средние века звукоряд «*ут-ре-ми-фа-оль-ля*» тоже можно было исполнять от любой ноты и в некоторых современных образовательных программах для людей без музыкальной подготовки подобный принцип до сих пор актуален. Он помогает избегать путаницы и без излишних логических вычислений исполнять «с листа» простые мелодии.

Здесь я, однако, предлагаю остановить мимолетное «подглядывание» в мир античной музыки и направить взгляд в следующую эпоху, где о таких явлениях, как ноты, нотация и лад, для понимания классической музыки имеет смысл поговорить подробнее.

3. МУЗЫКАЛЬНОЕ-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АНТИЧНОСТИ В СРЕДНИЕ ВЕКА

Смена парадигм — Бозций

Последователей Пифагора традиционно объединяют в Пифагорейскую школу (VI–IV вв. до н. э.). В ее рядах происходило дальнейшее осмысление, развитие и распространение идей Пифагора. Их еще называли «канониками», потому что они производили свои вычисления на каноне (монохорде).

Автором первых трактатов, посвященных исключительно теории музыки, стал ученик Аристотеля, Аристоксен (Ἀριστόξενος, ок. 370/360 — после 300 до н. э.) Его творения — «Ρυθμικὰ στοιχεῖα» («Элементы ритмики») и «Ἀρμονικὰ στοιχεῖα» («Элементы гармоник») — сохранились лишь фрагментарно, но все же дают право говорить о новом этапе развития музыкальной науки. Его последователей иногда называют «гармониками».

В основе пифагорейского подхода к музыке лежала математика, Аристоксен же отдавал предпочтение слуховому опыту. Оба подхода объединил в своем трактате «Гармоника» (Ἀρμονική) Клавдий Птолемей (Κλαύδιος Πτολεμαῖος, 90–160 гг. н. э.). И, наконец, еще один крупный музыкальный теоретик Древней Греции — Аристид Квинтилиан (Ἀριστείδης ὁ Κοϊντιλιανός, II–III вв. н. э.). Ему принадлежит трактат «Περὶ Μουσικῆς» («О мусическом искусстве»), где обобщена вся древнегреческая теория музыки.

Античность — Средние века

Точных временных рамок для установления границ времен, разумеется, не существует. Любые деления на эпохи условны. Общепринятым началом Средних веков историки договорились считать дату официального падения Римской империи. Это произошло 23 августа 476 года, когда на престол взшел варвар Одоакр (Odoacer/Odoacar/Audoachari/Audawakrs). Но переход к новой философии, мировоззрению и эстетике был довольно плавным и занимал несколько веков.

Мы, конечно, не будем рассматривать все происходившие в те времена исторические и культурные процессы, но обозначить некие вехи в отношении музыки все же совершенно необходимо.

Большую роль в формировании музыкального искусства на сломе эпох сыграло христианство, утвержденное в качестве государственной религии императором Константином еще в 313 году. Музыка, по мнению Церкви,

не могла быть чувственной, красивой, самодостаточной: она должна была помогать верующим постигать тайны Слова Божьего, облекать в подобающую форму молитвы, а также прославлять Бога, Мадонну, апостолов, святых.

Церковь изгнала из музыки те интервальные роды, которые она считала «развратными», «изнеженными» или «расслабляющими»: энгармон и хрому. Подходящим для новых целей оказался лишь диатон, на основе которого впоследствии сформировались церковные лады, ставшие еще спустя несколько веков, уже на границе Возрождения и Нового времени, «бабушками и дедушками» тональностей.

Обструкции подверглись музыкальные инструменты, исчезнувшие из богослужения. Правда, когда византийский император Константин V Копроним (Κωνσταντῖνος Ε΄ Κοπρώνυμος) ок. 757 г. подарил орган франкскому императору Пипину Короткому (Pépin le Bref), запрет на инструменты в церкви на Западе был снят. Многие пуристы на это сетовали, беспокоясь о хрупких душах верующих, но со временем вынуждены были признать, что слушать орган все же не так страшно для души, как смотреть, например, на танцующих девушек. Все танцевальные ритмы из музыки тоже «удалили» на долгие века, потому что они зывали не к душе, а к телу.

Римские теоретики переходного этапа, включая Боэция, занимались в основном переводом старинных текстов на латынь и адаптацией греческой музыкальной теории к новым реалиям.

В дальнейшем средневековые теоретики, что неудивительно, почти все были монахами и рассматривали музыку, опираясь в первую очередь на Библию и на сочинения отцов церкви, к каковым относятся: Амвросий Медиоланский (Ambrosius Mediolanensis, 340–397), святой Иероним (Sophronius Eusebius Hieronymus, 342–419), Блаженный Августин (Aurelius Augustinus Hippoensis, 354–430) и папа Григорий I (о нем подробнее будет рассказано в следующей главе). Латинский язык был, конечно же, основным, а музыка в целом продолжала рассматриваться как наука о «божественных» числах в рамках квадривия.

Колесо Фортуны в действии. Боэций

Аниций Манлий Северин Боэций (Anicius Manlius Severinus Boëthius) родился в Риме ок. 480 г. и принадлежал к очень знатному роду (Anicii), в котором насчитывается несколько римских консулов, сенаторов, императоров и пап. Отец Боэция, Манлий (Flavius Nonius Arrius Manlius Boethius), служил консулом при Одоакре (487 г.) и умер, когда Боэций был еще ребенком. Мальчика усыновил один из самых образованных людей своего времени, друг семьи, консул (485 г.), глава сената и префект Рима Квинт Аврелий Меммий Симмах (Quintus Aurelius Memmius Symmachus).

Именно Симмах обеспечил будущего ученого хорошим образованием. Возможно, поэтому Боэцию пришлось покинуть родину и провести какое-то время на учебе в Афинах или в Александрии, но многие историки это опровергают.

Политическая карьера Боэция развивалась успешно. В 504–505 гг. он сближается с императором Теодорихом (Flavius Theodericus, 447–526), правившим Римской империей с 493 года. В 510 году Боэций становится консулом, в 522 году — первым министром (magister officiorum) Теодориха, что повлекло за собой переезд в Равенну (Ravenna).

С личной жизнью тоже не было проблем: Боэций женился на дочери своего приемного отца, Рустициане (Rusticiana). У них родилось два сына, получившие те же имена, что и дедушка с отцом: Боэций (Flavius Boethius) и Симмах (Flavius Symmachus).

Находясь на вершине славы, Боэций произносил на стадионах речи в честь императора Теодориха, а по обе стороны от него сидели два его взрослых сына, оба рано ставшие консулами. К тому же один из друзей Боэция стал папой Иоанном I (Johannes PP I), что сулило деятельному ученому еще одну опору в политической деятельности. Жизнь, казалось, не просто удалась, но и обещала дальнейшее процветание. Правда, в отношениях с Теодорихом Боэций начал ощущать опасное напряжение.

В 523 (или 524) году римский правитель получил донос от своего осведомителя Киприана (Cyprianus) о тайной переписке сенатора, бывшего консула Альбина (Caecina Decius Faustus Albinus) с императором Восточной Римской империи Юстином (Ιουστίνος). С началом судебного разбирательства Боэций принял сторону обвиняемого и заявил, что донос был ложным. Киприан отреагировал на обвинение тем, что записал в «заговорщики» и Боэция, предоставив на суд Теодориха лжесвидетелей. Тот, опасаясь, что римский сенат захочет сместить его, варвара, с трона, арестовал своих «политически неблагонадежных» друзей.

Боэций был сначала направлен в Верону (Verona), а потом помещен в тюрьму в Павии (Pavia). Будучи в заключении, он написал свой самый знаменитый труд, «De consolatione philosophiae» («Утешения философии»). После серии пыток Боэций был казнен. Правда, суд над ним производили формально, без его присутствия, а бывшие «друзья»-сенаторы обвинили его не только в заговоре против императора, но и в осквернении святынь и злоупотреблении магией. Вскоре такая же судьба ждала и Симмаха. Точная дата смерти Боэция неизвестна, но произошло это в период между 524-м и 526 годом.

Место Боэция в музыкальной науке сопоставимо со значением отцов церкви для теологии. Он стал главным теоретиком, «транслировавшим» собранную и переосмысленную античную музыкальную теорию в Средние века. Авторитет Боэция укрепляли не только принадлежность к христиан-

ству, но и неофициальный (узаконенный в 1883 г.) статус мученика, пострадавшего за веру в борьбе с язычником Теодорихом.

Три вида музыки

Боэций написал более двадцати произведений о философии, теологии и других науках. «De institutione musica» («Наставления в музыке») сочинены, вероятно, в 500–507 гг. Они включают пять книг, причем последняя сохранилась лишь частично. Музыка для Боэция не искусство, а наука о числе и мировой гармонии. При этом слова «гармония» и «музыка» употребляются как синонимы и составляют неразрывную связь с такими понятиями, как Бог, единство, благо.

Ученый разделяет музыку на три вида, по-разному олицетворяющих Божественную гармонию. 1) *Мировая музыка* (Musica mundana, harmonia [mundi]) — это установленный Богом мировой порядок: движения семи планет, которым соответствуют семь струн лиры, смена времен года и т. д. По модели мирового порядка построены другие виды «музык». 2) *Человеческая музыка* (Musica humana, concordia) — гармония в человеческом теле, а также между телом и душой, «гимнастическим» и «мусическим». 3) *Инструментальная музыка* (Musica instrumentalis, consonantia) — собственно «музыка», порожденная человеческим голосом или инструментом.

Тех, кто всем этим занимается, Боэций тоже делит на три вида, выстраивая своеобразную иерархию, способную, вероятно, оскорбить чувства нынешних музыкантов. Наиболее низкую ступень здесь занимают те, кто «воспроизводит» музыку: исполнители. Боэций считает, что они, хоть и играют на всяких инструментах, но все же далеки от понимания музыки как таковой.

Вторая категория «творческих людей» — сочинители песен (genus poetarum). По мнению Боэция, они не пользуются разумом при выполнении своей работы, а полагаются лишь на какой-то природный инстинкт.

А вот понимать музыку (лады, ритмы) и рассуждать о ней может только «музикус» (musicus), что примерно соответствует современному понятию «музыковед». С тем только отличием, что musici должны рассматривать инструментальную музыку в «триединстве» с другими видами гармонии, иными словами, обладать знаниями и в других научных областях. Таким образом, теория музыки соотносится с практикой примерно так же, как разум с телом.

Музыка и математика в наследии Боэция

В Средние века, как и в эпоху Античности, музыка была частью квад- ривия (лат. quadrivium — четырехпутье) и рассматривалась в одной группе с другими точными науками — арифметикой, геометрией и астроно-