



**Е. В. Герцман**

**КАК АНТИЧНЫЕ  
ФИЛОСОФЫ  
ПЫТАЛИСЬ  
ПОЗНАТЬ  
СОВРЕМЕННУЮ  
МУЗЫКУ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Е. В. ГЕРЦМАН

**КАК АНТИЧНЫЕ ФИЛОСОФЫ  
ПЫТАЛИСЬ ПОЗНАТЬ СОВРЕМЕННУЮ МУЗЫКУ**



Санкт-Петербург  
2024

ББК 85.31  
УДК 78.072.2

Научный редактор

*кандидат искусствоведения С. Е. Энглин*

**Герцман Е. В. Как античные философы пытались познать современную музыку / Российский институт истории искусств, СПб.: РИИИ, 2024. 64 с.**

Настоящая книга посвящена теме, которой отечественные историки музыки почти не касались, что свидетельствует о существующем пробеле в комплексе музыкально-исторических знаний. Кроме того, результаты анализа этой темы не только способствуют расширению музыкально-исторических сведений, но и дают основание понять, какой методологии необходимо придерживаться при стремлении по-настоящему освоить профессиональную компетенцию в области истории музыки. Основные принципы этой методологии изложены в заключительном разделе книги.

Издание адресовано не только историкам музыки, но и преподавателям истории музыки, а также студентам музыкальных учебных заведений самых различных специальностей.

ISBN 978-5-86845-302-1

© Российский институт  
истории искусств, 2024

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## Введение

§ 1. ЗАДАЧА ДАННОГО ИЗДАНИЯ .....	5
§ 2. СОХРАНИВШИЕСЯ СВЕДЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОЗЗРЕНИЯХ ПЯТИ ФИЛОСОФОВ, ЧЬИ ТРУДЫ БЫЛИ УТРАЧЕНЫ .....	8

## Глава 1.

### Компетенция Дамона Афинского в области музыки

§ 1. МУЗЫКА КАК МЕТОД ВОСПИТАНИЯ .....	15
§ 2. РАБОТА С МУЗЫКОЙ РАЗЛИЧНЫХ СТИЛЕЙ .....	18
§ 3. ДАМОН АФИНСКИЙ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОКОВ .....	22

## Глава 2.

### Понимание Платоном музыкальных категорий и их функций

§ 1. МУЗЫКА В БЕСЕДАХ, СОЗДАННЫХ ФИЛОСОФОМ .....	24
§ 2. ОТНОШЕНИЕ ФИЛОСОФА К МУЗЫКОВЕДАМ .....	25
§ 3. «МЕЛОС» В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ФИЛОСОФА .....	27
§ 4. ОТНОШЕНИЕ ФИЛОСОФА К ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ .....	28
§ 5. ПОЗИЦИЯ ФИЛОСОФА ПО ОТНОШЕНИЮ К МУЗЫКАЛЬНОМУ НОВАТОРСТВУ .....	30
§ 6. ПЛАТОНОВСКОЕ ПОНИМАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ .....	31

## Глава 3.

### Эрудиция Аристотеля в сфере науки о музыке и музыкального искусства

§ 1. ИНТЕРЕС К РАЗЛИЧНЫМ АСПЕКТАМ МУЗЫКИ .....	36
§ 2. УСТАНОВЛЕНИЕ НЕМУЗЫКАЛЬНЫХ ЕДИНИЦ ПОСРЕДСТВОМ МУЗЫКАЛЬНЫХ .....	38
§ 3. СЕРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНТЕРВАЛОВ В ФИЛОСОФСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ .....	42

§ 4. ПРОДОЛЖЕНИЕ УЖЕ УПОМИНАВШИХСЯ ФИЛОСОФСКИХ ТРАДИЦИЙ .....	43
§ 5. ФИЛОСОФ КАК ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ПИФАГОРЕЙСКИХ УСТАНОВЛЕНИЙ .....	44
§ 6. О СЛУХЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЯХ ....	46
§ 7. МУЗЫКА КАК РЕЗУЛЬТАТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО «ПОДРАЖАНИЯ» .....	47
§ 8. ГАРМОНИЯ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ И ИХ ЖАНРОВ, ВЛИЯЮЩИХ НА ВОСПИТАНИЕ.....	47
§ 9. ЕЩЕ ОДНА РЕАКЦИЯ ФИЛОСОФА НА ИНСТРУМЕНТАЛЬНУЮ МУЗЫКУ .....	51

#### **Глава 4.**

#### **Степень осведомленности в музыке небольшой группы античных философов**

§ 1. ГЕРАКЛИТ ЭФЕССКИЙ (Ἡράκλειτος ὁ Εφεσῖος) .....	52
§ 2. ПАНЕЦИЙ (Παναίτιος) .....	52
§ 3. АДРАСТ АФРОДИСИЙСКИЙ (Ἄδραστος ὁ Ἀφροδισιεύς) .....	55
<b>Выводы</b> .....	61

# Введение

## § 1. ЗАДАЧА ДАННОГО ИЗДАНИЯ

Стремление к познанию истории музыки, особенно той, которая существовала в античную эпоху, вынуждает исследовать и анализировать любые сохранившиеся сведения. А они, как известно, оставлены не только музыковедами, но и специалистами областей, не имеющих ничего общего с музыкой. Обращение к таким немусыковедческим источникам – попытка отыскать сведения, не зафиксированные в трудах музыковедов. Ведь в античную эпоху музыкальное искусство являлось важной стороной общественной жизни, мимо которой не мог пройти ни один человек. Поэтому существовала надежда, что даже в немусыковедческих источниках будут найдены любопытные свидетельства и факты о музыке. Однако, как показала дальнейшая работа, обращение к ним способствует формированию ряда сложных представлений.

Во-первых, от античной музыкальной цивилизации, являющейся «роженицей» всей европейской музыкальной культуры, не сохранилось ни одного сообщения, созданного профессиональным музыкантом-практиком. И причины этого факта также необходимо не только учитывать, но и исследовать.

Во-вторых, основные сведения об античной музыке, дошедшие с древнейших времен, созданы античными музыковедами, т. е. учеными, изучавшими и анализирувавшими музыкальные категории. Именно благодаря им, впоследствии новоевропейские историки музыки получили возможность теоретически освоить эти категории.

Однако при всем уважении к данному музыковедческому наследию и к его создателям приходится почти постоянно сталкиваться с трудностями, обусловленными тем, что ученые были очень далеки от непосредственной музыкальной практики. Согласно сохранившимся свидетельствам, никто из них не играл на каком-либо музыкальном инструменте и не участвовал в вокальных музицированиях в качестве солиста или хориста, что не могло не повлиять на качество результатов работы античных теоретиков музыки.

Поэтому современные историки музыки, чтобы расширить и уточнить сообщения античных музыковедов, вынуждены обращаться к представителям других архаичных специальностей, также оставивших высказывания о музыке своей эпохи и ее особенностях.

Эти сведения являются одной из характерных особенностей античной культуры, и дают надежду обнаружить в них информацию, отсутствующую у музыковедов, далеких от непосредственного музицирования.

Кроме того, есть еще одна причина использования немусыковедческих источников – это своеобразная организация учебной системы наук, в которую входила не только теория музыки.

Как известно, структура античного образования представляла собой цикл научных дисциплин, который назывался «квадриум»

(лат. *quadrivium* – «четырепутие»). Это был обширный образовательный комплекс четырех наук, практиковавшийся с древнейших времен. В «квадривиуме» входили арифметика, геометрия, астрономия и музыка, которая здесь называлась «Гармоникой». Цикл этих наук был следствием древней традиции: он создавался для того, чтобы каждый ученик смог впоследствии приблизиться к освоению «науки наук» (лат. *scientia scientiarum*), т. е. главной науки, по мнению современников, – философии. В античные времена все были убеждены в том, что путь к познанию философии состоит в преодолении четырех дорог (*quadrivium*) – арифметики, геометрии, астрономии и музыки.

Именно поэтому математик II в. Никомах Герасский создал не только сочинение «Введение в арифметику» (*Ἀριθμητικὴ εἰσαγωγή*), но и «Руководство по гармонике» (*Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον*)<sup>1</sup>. А астроном II в. Клавдий Птолемей (*Πτολεμαῖος Κλαύδιος*) – автор известного опуса «Математическое сочинение» (*Μαθηματικὴ σύνταξις*), которое сам он называл «Большим сочинением» (*Μεγάλη σύνταξις*), – также был создателем и других трудов по «точным наукам». К их числу относятся трактат «Географическое руководство» (*Γεωγραφικὴ ὑφήγησις*) и популярная в свое время работа по астрологии, озаглавленная «Четверокнижие» (*Τετράβιβλος*). Ну и, конечно, он был автором знаменитого сочинения «Три книги гармоник» (*Ἀρμονικῶν βιβλία τρία*)<sup>2</sup>.

Все эти факты свидетельствуют о том, что обучавшийся в «квадривиуме» должен был освоить все четыре науки, в том числе и теорию музыки, а значит, историки музыки не должны проходить мимо высказываний о музыке авторов – специалистов в самых различных областях<sup>3</sup>.

Выражая мнение своих современников и целого ряда последующих поколений, знаменитый философ Платон писал о «неких сестринских науках» (*ἀδελφαὶ τινες αἱ ἐπιστήμαι* – *Plat. Resp. 530*)<sup>4</sup>, подразумеваемая четыре дисциплины «квадривиума». Сохранившийся математиком и музыковедом II в. Никомахом фрагмент из трактата пифагорейца IV в. до н. э. Архита Тарантского показывает, что и в пифагорейской

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом сочинении см.: Герцман Е. В. Никомах из Герасы: среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Издат. дом «Мирь», 2016.

<sup>2</sup> См.: Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / изд. подгот. В. Г. Цыпин. М., 2013.

<sup>3</sup> В тексте издания, приведенного в предыдущей сноске, указания на источники даются сокращенно: имя автора и название сочинения. Римскими цифрами обозначаются крупные разделы (том, номер книги, части), а арабскими – более мелкие (главы, параграфы, страницы и соответствующие строки указанной страницы). Сразу после этой информации представлены ссылки на издание каждого источника, по которому цитируется его текст.

<sup>4</sup> Греческие фрагменты всех сочинений Платона цитируются здесь по изданию: *Platonis dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispolit. Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. VI. Lipsiae, 1908–1915.*

среде господствовал аналогичный взгляд на этот учебный комплекс. Повествуя о древних ученых, тот же Архит Тарантский (в передаче Никомаха) сообщал (*Nicom. Introd. arithm.* 6–7)<sup>5</sup>:

Περὶ τε δὴ τὰς γεωμετρικὰς καὶ ἀριθμητικὰς καὶ σφαιρικὰς παρέδωκαν ἄμμιν σαφῆ διάγνωσιν, οὐχ ἥκιστα δὲ καὶ περὶ μουσικᾶς. ταῦτα γὰρ τὰ μαθήματα δοκοῦντι ἕμμεναι ἀδελφεά· περὶ γὰρ ἀδελφεὰ τὰ τοῦ ὄντος πρότιστα δύο εἶδεα τὰν ἀναστρόφῶν ἔχει.

Они передали нам понятное установление о геометрии, арифметике и небесных сферах, а также не меньше – о музыке. Ведь кажется, что эти науки существуют [как] сестры, ибо они имеют дело с двумя сестринскими первичными видами бытия.

Да и текст «Введения в арифметику» самого Никомаха подтверждает, что он также считал указанные науки единой сферой знания, часто упоминая в одном контексте либо все четыре дисциплины, либо две или три из них (*Nicom. Introd. arithm.* I 3, 7, 8).

Таким образом, совершенно очевидно, что только освоившие «квадривиум», переходили к изучению философии, ни в коей мере не минуя познания различных аспектов музыки. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с сохранившимися сообщениями, которые говорят о том, что музыка являлась одной из наук и искусств, которые интересовали многих философов.

Приступая к анализу соответствующих сообщений, как автор настоящего издания считаю своим долгом указать читателям, что я ранее обращался к данной теме в одной из своих небольших работ<sup>6</sup>. Однако в ней разбираются философские воззрения о музыке лишь двух классиков – Платона и Аристотеля, и основной целью публикации стало определение качества изучения отечественными учеными знаний античных философов о музыке.

Немаловажен и другой факт, о котором я должен сообщить читателям. Дело в том, что почти все античные источники, исследуемые в этой книге, были опубликованы в моей «Энциклопедии»<sup>7</sup>. Разумеется, там эти источники представлены в соответствии с особенностями жанра энциклопедии, т. е. в алфавитном порядке. А это явно усложняет процесс освоения любых древних источников. Кроме того, за прошедшие четыре года некоторые мои воззрения изменились, что не могло не отразиться в настоящем издании. Одновременно с этим я уточнил ряд переводов древнегреческих текстов. Все эти изменения дают мне, как автору книги, основание надеяться, что предлагаемая публикация облегчит читательское восприятие и понимание всего обширного цикла, связанного с заявленной темой.

---

<sup>5</sup> Греческие тексты этого сочинения цитируются здесь по изданию: *Nicomachi Geraseni Pythagorei Introductionis arithmeticae libri duo*. Recensuit R. Noche. Lipsiae, 1864.

<sup>6</sup> Герцман Е. В. Античная философская классика о музыке. (В печати.)

<sup>7</sup> Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. СПб.: Издат. проект «Quadrivium», 2019. Т. 1–3. В дальнейшем это издание будет упоминаться сокращенно: Герцман Е. В. Энциклопедия.

Я уверен, что читатели, знакомые с двумя ранее осуществленными публикациями, в этой книге увидят и новый подход, и новые идеи. Здесь будут представлены и обсуждены все сохранившиеся в письменной форме фрагменты древних источников, содержащие все дошедшие до нас философские воззрения, относящиеся к различным аспектам античной музыки и ее теории.

Следовательно, основная цель этой книги – получить сведения от античных философов о древней музыке и понять, насколько компетентны они были в данной теме.

## § 2. СОХРАНИВШИЕСЯ СВЕДЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОЗЗРЕНИЯХ ПЯТИ ФИЛОСОФОВ, ЧЬИ ТРУДЫ БЫЛИ УТРАЧЕНЫ

Перед освоением этой темы целесообразно узнать о соответствующих сочинениях философов, посвященных музыке, но не дошедших до наших времен. Такое знакомство поможет впоследствии, после анализа сохранившихся сведений, сделать более достоверные выводы, касающиеся отношения античных философов к музыке – одной из важнейших категорий культуры Античности.

Сведения об обширном цикле утраченных философских сочинений, содержащих авторские воззрения о музыке, сохранились благодаря современникам, которые упоминают о них в своих опусах.

Таков, например, древнегреческий мыслитель) рубежа II–III вв. Диоген Лаэртский (Διογένης ὁ Λαέρτιος), автор труда, который в некоторых рукописях представлен с названием<sup>8</sup>:

Περὶ βίῳν, δογμάτων καὶ ἀπο-  
φθεγμάτων τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ  
ἐδδοκμησάντων.

О жизни, учениях и изречениях  
тех, кто прославился в философии.

Среди них, Диоген Лаэртский сообщает о философе V в. до н. э. Архелая (Ἀρχέλαος). Согласно его информации, касающейся утраченного труда Архелая, тому принадлежал приоритет в установлении взаимосвязи между ударом и возникновением звучания (Ibid. II, 17):

πρῶτος δὴ εἶπε φωνῆς γένεσιν τὴν τοῦ  
ἀέρος πλήξιν.

Он первый сказал, что возникнове-  
ние звука – это удар по воздуху.

Вполне возможно, что кроме этой темы Архелай занимался изучением и других аспектов музыки. Однако следов этих занятий не сохранилось, и приходится только сожалеть об этом.

По сообщению того же Диогена Лаэртского, знаменитый античный философ V в. до н. э. Демокрит Абдерский (Δημόκριτος ὁ Ἀβδηρίτης) написал три трактата о музыке<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> Греческие фрагменты из этого сочинения здесь представлены по изданию: *Diogenis Laertii. Vitae philosophorum, rec. H. S. Long. Oxford, 1958. Т. II, 17.*

<sup>9</sup> *Descriptio constitutionis monasterii Studii // PG 99, col. 1703–1721.* Здесь и далее указание на PG означает знаменитое издание: *Patrologia cursus completus. Series graeca. Ed. by J. P. Migne. Paris, 1857–1866, I–161.*

«Причины звуков» (Αἰτίαι περὶ φωνῶν),  
«О ритмах и гармонии» (Περὶ ῥυθμῶν καὶ ἀρμονίης),  
«О пении» (Περὶ αἰοιδίης).

А в некоторых сообщениях древних авторов можно обнаружить упоминания взглядов Демокрита Абдерского на акустику и на особенности восприятия звука. Так, у философа аристотелевской школы IV–III вв. до н. э. Феофраста Эресского (Θεόφραστος ὁ Ἐρέσιος, Theophr. De sens. 40, 57)<sup>10</sup> сказано:

διὰ τῆς ἀκοῆς διαχεῖσθαι κατὰ πᾶν,  
ὥσπερ οὐ ταῖς ἀκοαῖς, ἀλλ' ὅλοι τῷ  
σώματι τὴν αἴσθησιν οὔσαν.

Благодаря слуху [звук]<sup>11</sup> разно-  
сится по всему [телу], словно [это]  
восприятие осуществляется не слу-  
хом, а всем телом.

Конечно, по этим данным невозможно реконструировать воззрения Демокрита Абдерского, касающиеся музыки, и поэтому приходится вновь сожалеть, что соответствующие его труды не сохранились.

Такой же вывод приходится сделать после знакомства с сообщением об утраченном мнении ученика Аристотеля, географа и историка рубеж IV–III вв. до н. э. Дикеарха Мессенского (Δικαίαρχος ὁ Μεσσηνίος). Существует информация, что этот философ написал трактат «О музыкальных конкурсах» (Περὶ μουσικῶν ἀγώνων).

Эти сведения говорят о том, что античные философы интересовались не только спортивными, но и музыкальными соревнованиями.

Единственное, что сохранилось от указанного сочинения Дикеарха Мессенского, – фрагмент безымянного комментатора к комедии знаменитого представителя староаттической комедии V–IV вв. до н. э. Аристофана (Ἀριστοφάνης). Эта комедия называлась «Облака», и в одном ее фрагменте сообщалось (*Aristoph. Nub.* 1364)<sup>12</sup>:

Δικαίαρχος ἐν τῷ Περὶ μουσικῶν  
ἀγώνων ... οἶτε γὰρ ἄδοντες ἐν  
τοῖς συμποσίοις ἐκ παλαιᾶς τινας  
παραδόσεως κλῶνα δάφνης ἢ μυρρίνης  
λαβόντες ἄδουσι.

Дикеарх в [сочинении]  
«О музыкальных конкурсах»  
[говорит]... что поющие на пирах  
по некоей древней традиции поют,  
держа ветвь «лавра» или «мирты».

Вновь огорчает то обстоятельство, что здесь не говорится о том, что именно поют и как поют музыканты, держа в руках венки «лавы». Ведь этот венок рассматривался современниками как символ победы в соревнованиях. Таков был и пушистый венок «мирты». Но даже эта краткая информация дает основание предполагать, что философ Дикеарх Мессенский достаточно активно интересовался музыкой и тем, что происходило на музыкальных конкурсах. Но об этом Аристофан

<sup>10</sup> *Theophrasti. De sensu // Théophrasti Eresii Opera, quae supersunt, omnia. Parisiis, 1846, 21–340.*

<sup>11</sup> Здесь и далее в квадратных скобках заключены слова, отсутствующие в античном источнике, но необходимые при переводе.

<sup>12</sup> Греческий фрагмент этого сообщения цитируется по изданию: *Aristophanis. Nubes // Aristoph. Bd. I, 105–170.*

не упоминает, поскольку, очевидно, что по замыслу сюжета его комедии нужно было упомянуть только о растениях.

В дошедших до нас источниках других авторов, есть информация еще об одном философе, изучавшем отдельные категории музыки. Это Евдем Родосский (Εὐδήμος ὁ Ῥόδιος) – ученик Аристотеля, живший во второй половине IV в. до н. э. К его главной заслуге относят сочинения по истории наук, увы, несохранившиеся:

- «История геометрии» (Γεωμετρικὴ ἱστορία),
- «История арифметики» (Ἀριθμητικὴ ἱστορία),
- «История астрологии» (Ἀστρολογικὴ ἱστορία).

Совершенно очевидно, что это три науки «квадривиума». Если даже Евдем Родосский прошел мимо музыки или «гармоники» (что весьма сомнительно) то, изучая арифметику и астрологию, он не мог не коснуться некоторых проблем музыки.

Общеизвестно, что последователи знаменитого Пифагора Самосского, изучая и анализируя в «астрологии» звуковые особенности космоса, а в «арифметике» некоторые разновидности пропорциональных образований, не могли пренебречь тем, что ими рассматривалось в качестве категорий музыки. Если, по представлениям пифагорейцев, любое движение создает звук, то и движение космических планет не может происходить без соответствующих звучаний. Еще более убедительным было пифагорейское толкование интервалов, которое представлялось математическими пропорциями: квинты (4 : 3), октавы (3 : 2), октавы (2 : 1) и т. д. Все это свидетельствует о том, что Евдем Родосский при изучении арифметики и астрологии (в утраченных трудах), не мог не коснуться музыкальных категорий.

Это подтверждается также фрагментом из безвозвратно потерянного трактата Евдема Родосского «История арифметики». Его сохранил и процитировал философ-неоплатоник III–IV вв. Порфирий, который вошел в историю античного музыкознания как комментатор «Гармоники» знаменитого математика, астронома и музыковеда II в. Клавдия Птолемея.

Рассказывая в трактате Птолемея о научной концепции пифагорейцев и комментируя ее, он сообщил (*Porph. In Harm. Ptol. Comm. 115*)<sup>13</sup>:

ὅτι γὰρ διὰ τῶν πυθμένων τὰ κατὰ  
τὰς συμφωνίας ἀπεδείκνυσαν, δηλοῖ  
Εὐδήμος ἐν τῷ πρώτῳ τῆς  
«Ἀριθμητικῆς ἱστορίας», λέγων περὶ  
τῶν Πυθαγορείων ταῦτι κατὰ λέξιν.

что «симфонии» они<sup>14</sup> указывали  
посредством основных чисел, [как]  
показывает Евдем [Родосский] в  
первой [книге своей] «Истории  
арифметики», говоря о пифагорей-  
цах в таких словах:

<sup>13</sup> Греческие фрагменты этих комментариев Порфирия здесь представлены по изданию: *Porphyrios. Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, hrsg. von I. Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2).

<sup>14</sup> То есть пифагорейцы.

«Ἐτι δὲ τοὺς τῶν τριῶν συμφωνιῶν λόγους τοῦ τε διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε καὶ τοῦ διὰ πασῶν ὅτι συμβέβηκεν ἐν πρώτοις ὑπάρχειν τοῖς ἐννέα· β' γὰρ καὶ γ' καὶ δ' γίνεται ἐννέα»

«Еще [они создали] пропорции трех симфоний – кварты, квинты и октавы, поскольку [эти пропорции] оказались в первых [числах, которые] содержатся в девятке, ибо  $2 + 3 + 4$  дает 9».

Как явствует из приведенных фрагментов, Порфирий имел в своем распоряжении рукопись сочинения Евдема Родосского, где указывалось, что пропорциональные выражения «симфонных интервалов» (кварты –  $4 : 3$ , квинты –  $3 : 2$  и октавы –  $4 : 2$ ) создаются числами, составляющими девятку, которой в концепции пифагорейцев придавалось важное значение как первому «квадратному» числу среди нечетных.

Следовательно, нет оснований сомневаться в том, что и философ Евдем Родосский также стремился изучить музыку. Не исключено, что, следуя пифагорейской концепции, он обсуждал эти темы во всех трех не дошедших до нас сочинениях.

Еще один утраченный трактат философа, в котором шла интересующая нас речь о категориях музыки, – это сочинение Гераклида Понтийского (Ἡρακλείδης ὁ Ποντικός) – ученика Платона и Аристотеля, который, по сообщению уже упоминавшегося Диогена Лаэртского, написал труд, состоящий из двух книг, под названием «О музыке» (Περὶ μουσικῆς. *Diog. Laert.* V 86).

Это подтверждается аналогичным сообщением Афинейя Навкратитского (Ἀθήναιος Ναυκρατίτικος). Его солидный труд дошел до нас в 15 книгах под названием *Δειπνοσοφισταί*, что можно перевести как «Пирующие (либо: «обедающие») софисты» или как «Софисты за трапезой». Предполагается, что этот трактат Афинейя Навкратитского состоял из 30 книг, но сохранились только 15 (*Athen.* XIV, 624, § 19)<sup>15</sup>.

А в сочинении «О музыке» (Περὶ μουσικῆς), автора которого в научной среде именуют Псевдо-Плутархом<sup>16</sup>, утверждается, что Гераклиду Понтийскому принадлежал труд под названием, дошедшим до нас с пробелом, – «Собрание [...] в музыке» (Συναγωγή τῶν ... ἐν μουσικῇ). Лакуну в тексте этого названия заполняют по-разному: «Собрание <прославившихся> в музыке», «Собрание <событий, происшедших> в музыке»<sup>17</sup>.

По свидетельству того же Псевдо-Плутарха, некоторые свидетельства «Собрания» Гераклида Понтийского связаны с выбитой на камне надписью, находившейся когда-то в Сикионе – городе, распола-

<sup>15</sup> Греческие фрагменты из этого сочинения приводятся по изданию: *Athenaei Naucraticae. Deipnosophistarum libri XV. Recensuit G. Kaibel.* I–III. Lipsiae, 1887–1890.

<sup>16</sup> Подробнее об этом источнике см.: *Герцман Е. В.* Становление истории музыки как науки. СПб.: Планета музыки, 2020.

<sup>17</sup> В угловые скобки помещены слова, добавленные переводчиками античных источников.

гавшемся в северо-восточной части Пелопоннеса (*Ps.-Plut. De mus.* 1131F – 1132, § 3)<sup>18</sup>:

Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν  
<Εὐρημάτων> ἐν μουσικῇ τὴν  
κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποί-  
ησιν πρῶτόν φησιν Ἀμφίωνα  
ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ  
πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν.  
Πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς  
τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης, δι' ἧς τὰς  
τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς  
ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει.

Гераклид в [своем] «Собрании  
<тех, кто прославился> в музыке»  
говорит, что «кифародию» и «ки-  
фародическое творчество» первый  
замыслил Амфион, сын Зевса и  
Антиопы, так как очевидно, [что]  
отец научил его [этому]. Это удо-  
стоверяется забытой надписью  
в Сикионе, благодаря которой она  
называет аргосского жрица поэтами  
и музыкантами.

Как известно, Амфион (Ἀμφίων) – знаменитый мифический «кифарод», сын Зевса и Антиопы, дочери речного бога Асопа<sup>19</sup>.

Конечно, ни одна из работ Гераклида Понтийского, посвященных музыке, не сохранилась. Поэтому приходится доверять Псевдо-Плутарху, который был, очевидно, знаком с означенным трактатом либо располагал его фрагментами.

Однако не исключено, что Гераклиду Понтийскому принадлежит сочинение «Музыкальное введение» (Μουσικὴ εἰσαγωγή), фрагменты из которого приводит Порфирий в своих комментариях к «Гармонике» Клавдия Птолемея (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P.* 30–31, 32–33). Возможно, что «Музыкальное введение» – измененное название труда, который у Диогена Лаэртского упоминается как трактат «О музыке», а у Порфирия – как «Введение в музыку» (Εἰσαγωγή ἐν τῇ Μουσικῇ).

Текст, цитируемый Порфирием, затрагивает несколько аспектов музыкальной акустики и теории музыки. Прежде всего, в нем утверждается старая пифагорейская идея, согласно которой все категории музыки, в том числе и интервалы, невозможны «без числа». Текст же Порфирия такой:

Γράφει δὲ καὶ Ἡρακλείδης περὶ  
τούτων ἐν τῇ «Μουσικῇ εἰσαγωγῇ»  
ταῦτα

«Πυθαγόρας, ὃς φησι Ξενοκράτης,  
εὗρισκε καὶ τὰ ἐν μουσικῇ  
διαστήματα οὐ χωρὶς ἀριθμοῦ τὴν  
γένεσιν ἔχοντα: ἔστι γὰρ σύγκρισις  
ποσοῦ πρὸς ποσόν.

Гераклид [Понтийский] пишет об  
этом во «Введении в музыку»:

«Пифагор [же], как говорит Ксено-  
крат<sup>20</sup>, обнаружил, что интервалы  
в музыке не возникают без числа,  
поскольку они представляют со-  
бой сравнение [одного] количества  
с [другим] количеством.

<sup>18</sup> Греческие тексты этого сочинения цитируются по изданию: *Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne 1954, 111–132.

<sup>19</sup> Познакомьтесь с мифом, главным героем которого является Амфион, можно в соответствующей статье издания: *Герцман Е. В.* Энциклопедия.

<sup>20</sup> Очевидно, здесь речь идет о том самом Ксенократе (Ξενοκράτης), который упомянут Диогеном Лаэртским (*Diog. Laert. IV*, 15).

ἐσκοπεῖτο τῶν τε, τίνος συμβαίνοντος  
τά τε σύμφωνα γίνεται διαστήματα  
καὶ τὰ διάφωνα καὶ πᾶν ἡρμωμένον  
καὶ ἀνάρμοστον.

καὶ ἀνελθὼν ἐπὶ τὴν γένεσιν τῆς  
φωνῆς ἔφη· «ὡσεὶ μέλλει τι ἐκ τῆς  
ἰσότητος σύμφωνον ἀκουσθήσεσθαι,  
κίνησιν δεῖ τινα γενέσθαι». ἡ δὲ  
κίνησις οὐκ ἄνευ ἀριθμοῦ γίνεται, ὁ δ'  
ἀριθμὸς οὐκ ἄνευ ποσότητος...»

Поэтому он исследовал, когда  
получаются «симфонные» и «диа-  
фонные» интервалы и все «гар-  
моничное» и «негармоничное».

И, обращаясь к [вопросу о] проис-  
хождении звука, он сказал: «Если  
чему-то симфонному, [возника-  
ющему] из равенства, надлежит  
быть услышанным, то необходимо,  
чтобы было некое движение». Но  
движение не возникает без числа,  
а число – без количества...»

Кроме того, вновь следуя пифагорейской традиции, Гераклид Понтийский описывает, как благодаря удару возникает звук, кото-  
рый в конце концов достигает слуха:

πληγῆς γὰρ ἕξωθεν προσγενομένης  
ἀπὸ τῆς πληγῆς φωνὴ φέρεται τις,  
μέχρις ἂν εἰς τὸ τῆς ἀκοῆς ἀφίκηται  
αἰσθητήριον. ἀφικομένη δ' ἐκίνησε τὴν  
ἀκοὴν καὶ αἰσθησὶν ἐνεποίησεν.

Ведь когда происходит удар снару-  
жи [далеко от слуха], то от удара  
разносится какое-то звучание,  
вплоть до того [момента], когда мо-  
жет быть достигнуто [его] слуховое  
восприятие. То, что достигает его,  
возбуждает слух и усиливает [его]  
восприятие.

Далее автор стремится довести до сведения своего читателя очень важную идею, связанную с особенностями «биений» вибрирующей струны. Объясняя свою мысль, он трактует момент удара, производящего звук, как некую границу между периодами, заполненными предыдущим и последующим звуками:

ἡ πληγὴ δὲ ... ἐν οὐδενὶ χρόνῳ ἐστὶν  
ἀλλ' ἐν ὄρῳ χρόνου τοῦ παρεληλυθότος  
καὶ τοῦ μέλλοντος.

Удар... происходит не во времени,  
а на границе уже прошедшего и  
наступающего времени.

Чтобы лучше понять такое утверждение, Гераклид Понтийский привел следующее сравнение:

εἰ γραμμὴ τέμνει τὸ ἐπίπεδον, ἐν οὐ-  
δετέρῳ ἐπιπέδῳ ἐστὶν ἡ γραμμὴ, ἀλλ'  
ὄρος ἀμφοτέρων ἐστὶ τῶν ἐπιπέδων ἢ  
γραμμῆ. <...>

Если линия разрезает плоскость, то  
линия не находится ни на одной из  
плоскостей, а представляет собой  
границу обеих плоскостей. <...>

Совершенно очевидно, что содержание всех этих фрагментов, дошедших до нас благодаря Порфирию, – лишь особая, немзыкальная подготовка читателя к восприятию идеи, заключающейся в том, что каждый удар по струне создает не один звук, а их серию. Но поскольку промежутки между «биениями», по мнению автора, столь незначительны, что человеческий слух не в состоянии их воспринимать, то благодаря этому создается впечатление, будто возникает лишь одноединственное непрерывное звучание. Поэтому Гераклид Понтийский

завершил изложение своей явно немusыкальной идеи выводом, согласно которому при одном ударе «каждая из струн издает много звуков» (ἐκάστη τῶν χορδῶν πλείους προίεται φθόγγους).

Все это говорит о том, что Гераклид Понтийский был убежденным пропагандистом идей пифагорейцев о музыке, чьи методы были бесконечно далеки от музыкальной практики.

Таков главный и единственный вывод, который может быть сделан после анализа всех сообщений из пяти утраченных философских источников, отрывки из которых оказались сохранены и процитированы в трудах соотечественников.

Более того, есть все основания утверждать, что содержание большинства этих источников не имеет отношения к собственно музыке. Их авторы пребывали в плену, как уже указывалось, пифагорейских воззрений, связанных не с музыкой, а с физической акустикой, осваиваемой посредством математики. А это свидетельствует о том, что пифагореизм очень распространился в представленной серии утраченных философских памятников.

Освоив весь этот материал, можно было бы перейти к анализу дошедших до нас философских источников, чья тематика посвящена непосредственно музыке. И, как представляется, целесообразно было бы начать этот процесс с изучения сочинений философских классиков – Платона и Аристотеля. Однако преградой для такой последовательности стали слова самого Платона:

«Не сведущ я... в гармониях» (Ὀὐκ οἶδαί τὰς ἁρμονίας – *Plat. Resp.* III 399). Именно по этой причине философ признавался, что авторитетом для него в области музыки всегда был Дамон Афинский (см.: *Ibid.* III 400, IV 424), от которого он и заимствовал концепцию влияния различных музыкальных стилей на нравственность людей (см.: *Ibid.* III 398 – 399). Искренность его слов очевидна.

Поэтому, чтобы освоить взгляды Платона, касающиеся различных аспектов музыки, необходимо понять, насколько в данной области был сведущ наставник Платона – Дамон Афинский. Возможно, тогда прояснятся истоки воззрений Платона на музыку.

И здесь мы переходим к следующему разделу нашей книги (Глава 1), который посвящен разбору музыкальных знаний Дамона Афинского.

# Глава 1.

## Компетенция Дамона Афинского в области музыки

Дамон Афинский (Δάμων ὁ Ἀθηναῖος) прославился тем, что он был не только учителем философа Платона, но также педагогом, предложившим своим современникам особую систему воспитания, в которой решающую роль играла музыка.

Кроме того, по утверждению знаменитого античного историка рубежа I–II вв. Плутарха Херонейского, Дамон был «софистом»<sup>1</sup> и стал известен в качестве учителя знаменитого афинского политического деятеля V в. до н. э., одного из основателей афинской демократии, оратора и полководца Перикла (*Plut. Pericl. 4*)<sup>2</sup>:

Διδάσκαλον δ' αὐτοῦ τῶν μουσικῶν οἱ πλείστοι Δάμωνα γενέσθαι λέγουσιν ...

ὁ δὲ Δάμων ἔοικεν ἄκρος ἄν σοφιστῆς καταδύεσθαι μὲν εἰς τὴν μουσικῆς ὄνομα πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐπικρουπτόμενος τὴν δεινότητα, τῷ δὲ Περικλεῖ συνῆν καθάπερ ἀθλητῆ τῶν πολιτικῶν ἀλείπτῃς καὶ διδάσκαλος.

οὐ μὲν ἔλαθεν ὁ Δάμων τῇ λύρᾳ παρακαλύμματι χρώμενος, ἀλλ' ὡς μεγαλοπράγμων καὶ φιλοτύραννος ἐξῶστρακίσθη ...

Многие говорят, что Дамон был его учителем по музыкальным [дисциплинам].

Кажется, что Дамон, будучи превосходным софистом, погружаясь в музыку, скрывал от народа мощь [своих софистических идей]. А при Перикле он был словно наставником-массажистом при «атлете»<sup>3</sup> и учителем политических идей.

Пользуясь лирой как прикрытием, Дамон не скрывал [своих софистических воззрений], а как замышляющий великие дела и сторонник тирании<sup>4</sup> он подвергся остракизму...

Здесь отметим два важных факта: сообщение о том, что Дамон Афинский играл на лире (в других источниках такая информация отсутствует); утверждение, что он был осужден принятым в Античности методом голосования черепками – «остраками» (ὄστρακα).

### § 1. МУЗЫКА КАК МЕТОД ВОСПИТАНИЯ

До изгнания из Афин Дамон часто выступал с наставлениями. В их основе лежала идея о том, что умелое и индивидуальное использование музыки может оказать плодотворное влияние на формирование характера и нрава человека. Как можно понять по сообщению

<sup>1</sup> Софисты (σοφιστα – «мудрецы») – представители группы интеллектуалов общественной и культурной жизни Античности.

<sup>2</sup> Греческие фрагменты этого сочинения представлены по изданию: *Plutarchi Periclem // Plutarchi Chaeronensis Moralia, recognovit Gregorius N. Bernardakis. Lipsiae, 1888–1896. Vol. I. P. 298–340.*

<sup>3</sup> Атлет – участник спортивных соревнований.

<sup>4</sup> Тирания (ἡ τυραννίς – «произвол») – форма государственной власти, основанная на единоличном правлении.

источников, он говорил не только об обучении музыке, т. е. не об игре на инструментах, хотя, согласно вышеприведенному источнику, Дамон сам якобы играл на лире. Кроме того, отсутствуют свидетельства о том, что он призывал к обучению пению. Его постоянные высказывания указывали лишь на систематическое слуховое приобщение к музыке, когда ребенок постоянно или достаточно продолжительное время находится в музыкальной звуковой ауре. Поэтому он всячески пропагандировал активное внедрение музыки в воспитание. Конечно, он подразумевал знакомство детей и подростков только с той музыкой, которая, по его мнению, способна была вызвать положительный отклик в их душах и тем самым способствовать формированию таких достойных нравственных черт, как добродетель, справедливость, честность, благородство, мужество и даже героизм.

При знакомстве с деятельностью педагога, в основе методики которого лежит нравственное воспитание средствами музыки, небезынтересно узнать, прежде всего, особенности и уровень его собственного музыкального образования и знаний в этой области. Однако сведения, способные дать некоторые представления по этому вопросу, крайне скупы и до предела отрывочны.

В одном из древних комментариев к платоновскому сочинению «Алкивиад Первый», в котором описывается беседа философа Сократа с древнегреческим государственным деятелем Алкивиадом, Дамон представлен как «правнучатый ученик» пифагорейца Пифоклида (*Plat. Alc. I, 118*):

Πυθακλείδης μουσικὸς ἦν τῆς σεμνῆς  
μουσικῆς διδάσκαλος καὶ Πυθαγορεὶ  
ος, οὗ μαθητῆς Ἀγαθοκλῆς, οὗ  
Λαμπροκλῆς, οὗ Δάμων.

Пифоклид был музыкантом, учителем возвышенной [по качеству] музыки и пифагорейцем, учеником которого [был] Агафокл, [учеником которого был] Лампрокл, [учеником которого был] Дамон.

Чтобы сделать достоверные выводы об этой информации, необходимо познакомиться со сведениями, сохранившимися о поименованных в данном тексте личностях.

Пифоклид (Πυθακλείδης) – древнеэллинский софист времен Платона, который упоминает его (см. *Plato. Protag. 316*)<sup>5</sup>. Пифоклид, подобно другим софистам, по мнению современников, сделал музыку своим «прикрытием» при занятиях софистикой (ἡ σοφιστική), к которой афиняне относились отрицательно, поскольку эти ученые применяли для доказательств различные ухищрения, зачастую вводящие в заблуждение. Воззрения Пифоклида, касающиеся музыки, не сохранились.

Вторая же личность, упомянутая в обсуждаемом тексте, – Агафокл (Ἀγαθοκλῆς). Это также афинский софист, который, по словам своего современника философа Платона, из-за неприязненного отно-

---

<sup>5</sup> Platonis Protagoras // Platonis dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispolit. Post C. F. Hermannum rec. M. Wohlrab. Vol. III. P. 135–198.

шения населения к софистам «сделал музыку своим прикрытием» (μουσικήν ... ὁ ὑμέτερος πρόσχημα ἐποίησατο – *Plato. Protag.*, 316). Но никакого следа в античном музыкознании и в древнем музыкальном искусстве он не оставил.

Третий же персонаж обсуждаемого текста – Лампрокл (Λαμπροκλής). Это античный поэт V в. до н. э., создатель дифирамбов. Однако отсутствуют свидетельства, которые бы указывали на то, что он был творцом музыки этих дифирамбов. Впрочем, по сообщению Псевдо-Плутарха, можно предположить, что Лампрокл изучал некоторые аспекты теории музыки. Вот что этот автор пишет во фрагменте, посвященном «миксолидийской гармонии», т. е. «миксолидийскому стилю» (μῖξολύδιος – «смешанно-лидийский» либо «соединенный с лидийским»). Согласно этой информации Псевдо-Плутарха (*Ps. Plut. De mus.* 1, 136, § 16):

... Λαμπροκλέα τὸν Ἀθηναῖον  
συνιδόντα, ὅτι οὐκ ἐν-ταῦθα ἔχει  
τὴν δυνάξευξιν ὅπου σχεδὸν ἅπαντες  
ῥῶντο ἀλλ' ἐπὶ τὸ ὄξύ, τοιοῦτον αὐτῆς  
ἀπεργάσασθαι τὸ σχῆμα οἷον τὸ ἀπὸ  
παραμέσης ἐπὶ ὑπάτην ὑπατῶν.

... афинянин Лампрокл осознал,  
что она<sup>6</sup> имеет отделение не там,  
где, пожалуй, все его полагали,  
а вверху, [и] он изобразил такую  
его [т. е. отделения] позицию, как  
от «парамесы» до «гипаты» [тетра-  
хорда] нижних [звуков].

К сожалению, в дошедшей до нас форме данный текст, в котором автор стремился описать одну из частей античной музыкальной системы, является полным недоразумением, поскольку его содержание бессмысленно. Ведь в нем предполагалось указать на «отделение» двух тетрахордов. Для того, кто даже весьма поверхностно знаком со структурой античной музыкальной системы, совершенно очевидно, что в приведенном тексте вариант этого «отделения» двух тетрахордов искажен. Следовательно, единственное сохранившееся теоретическое воззрение Лампрокла на музыкальную систему пока остается сомнительным.

Таким образом, из античных времен дошло лишь одно сообщение Плутарха (приведенное в начале данного раздела настоящего издания) о том, что Дамон – единственный среди софистов, игравший на лире. Однако отсутствуют свидетельства, указывающие на то, что он кого-либо обучал игре на лире. Следовательно, его метод воспитания посредством музыки осуществлялся путем ее слушания, и, очевидно, с помощью пояснений Дамона: какая из прослушанных музык полезная, благонравная и благоприятная, а какая неблагоприятная, губительная и зловердная. Вполне вероятно, что именно такое «музыкальное образование» получил и ученик Дамона Афинского – философ Платон.

Возможно, Дамон создал ряд специальных педагогических методик, с помощью которых воплощал в жизнь свою педагогику. Если

---

<sup>6</sup> То есть «миксолидийская гармония».

верить источникам, у этого софиста появилось много приверженцев, пропагандировавших его концепцию не только при жизни ее создателя, но и намного позже.

## § 2. РАБОТА С МУЗЫКОЙ РАЗЛИЧНЫХ СТИЛЕЙ

Вместе с тем следует отметить, что Дамон не был начинателем и инициатором в стремлении понять и освоить особенности воздействия музыки на человека, а являлся лишь продолжателем пифагорейских традиций в этом вопросе. Не случайно легенда, которая во многих источниках связывается с именем Пифагора, у некоторых авторов была «перестроена» на Дамона. Например, врач из Пергама Гален рассказывает, как при помощи музыки «дорийского стиля» Дамон смог успокоить разгульную компанию (*Gal. De plac. V, 453*)<sup>7</sup>:

Δάμων ὁ μουσικὸς αὐλητρίδι  
παραγενόμενος αὐλούσῃ τὸ Φρύγιον  
νεανίσκοις τισὶν οἰνωμένοις καὶ  
μανικὰ ἅττα διαπραττομένοις  
ἐκέλευσεν αὐλῆσαι τὸ Δόριον· οἱ  
δὲ εὐθὺς ἐπαύσαντο τῆς ἐμπλήκτου  
φορᾶς.

Встретив авлетистку, игравшую во «фригийском стиле», подвыпившим и вытворявшим какие-то безумства юношам сведущий в музыке Дамон приказал [авлетистке] сыграть [музыку] в «дорийском стиле», и они сразу же прекратили порыв безрассудства.

Почти то же самое повторяет римский писатель IV в. Марциан Капелла (*Martianus Minneius Felix Capella*) в своем большом латиноязычном трактате «О бракосочетании Филологии и Меркурия» («*De nuptiis Philologiae et Mercurii*»). В этом его сочинении данный рассказ передает персонифицированная Гармония (*Mart. Capel. De nupt. IX, 926*)<sup>8</sup>:

ebrios iuvenes perindeque  
improbis petulantes Damon, unus  
e sectatoribus meis, modulorum  
gravitate perdomuit; quippe tibicini  
spondeum canere iubens temulentae  
dementiam perturbationis infregit.

Один из моих приверженцев, Дамон, строгостью звучаний усмирил пьяных и бесстыдно развязных юношей, так как, приказав «тибисту»<sup>9</sup> играть «спондей»<sup>10</sup>, он [посредством этого] ослабил безумие пьяного возбуждения.

<sup>7</sup> Этот греческий фрагмент приводится по изданию: *Galeni. De placitis Hippocratis et Platonis libros observationes criticae*. Ed. by C. Kalbfleisch. Berolini, 1892.

<sup>8</sup> Данный латиноязычный отрывок приводится по изданию: *De nupt. Philol. et Mercur // Martiani Capellae. De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Ed. by H. Eysenhardt. Lipsiae, 1866.

<sup>9</sup> В этом памятнике «тибистом» называется «авлет», т. е. исполнитель на «авлосе», потому что в Риме «авлос» назывался «тибией» (*tibia* – буквально: «берцовая кость»).

<sup>10</sup> Спондей (τὸ σπονδαῖον) – наименование вокально-инструментального жанра, использовавшегося во время религиозных церемоний. Судя по сообщениям источников, характер музыкального материала произведений этого жанра и его исполнение отличались спокойствием, величием и торжественностью.

Такие легенды – свидетельство признания заслуг Дамона в области педагогики, придающей большое значение воспитанию, основанному на той музыке, которая современниками считалась «нравственной». Подобный подход к проблеме основывался на специфических особенностях современной Дамону художественной жизни. Тогда в античной музыкальной цивилизации бурно расцветали многочисленные стили, формировавшиеся в различных национальных традициях народов, населявших эту страну. Тогда, как известно, истинно эллинской музыкой считались произведения «дорийского стиля».

В сочинении уже упоминавшегося писателя Афиня Навкратитского сказано (*Athen. XIV 624, § 19*):

... ἡ μὲν οὖν Δόριος ἄρμονία τὸ ἀνδρώδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγάλο-πρὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἰλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν, οὔτε δὲ ποικίλον οὔτε πολύτροπον.

... Дорийский стиль отличается мужеством и величием, он не успокаивающий и не веселый, а суровый и напряженный, не сложный и не разнообразный.

Известно, что длительное время древние греки весьма негативно относились к фригийской музыке, ассоциировавшейся с новым для них культом необузданного бога Диониса, пришедшим из Малой Азии. Лишь спустя значительное историческое время состоялось постепенное примирение двух контрастных стилей, выразившееся в «акклиматизации» на Пелопоннесе культа Диониса и фригийской музыки.

Однако все без исключения античные источники, вплоть до самых поздних, говорят о том, что хотя бог Дионис занял свое место на Олимпе<sup>11</sup> и его культ был принят повсеместно, у людей сохранялось понимание и ощущение разницы между стилями. В таких случаях речь шла не только о «дорийском» и «фригийском» музыкальных стилях, но и о своеобразии «лидийской», «ионийской» и «эолийской» музыки, поскольку, как известно, музыкальная культура любого народа несет на себе музыкальное отражение национальных традиций, особенностей музыкального быта и своеобразия творческого мышления.

Именно эта особенность музыкальной жизни Античности была положена Дамоном в основание его воззрений. Согласно им, при многократном и постоянном слушании, например, военных маршей и торжественных гимнов, всегда считавшихся произведениями «дорийского стиля», человек обретает мужество и становится способен на храбрые поступки. А когда тот же самый человек столь же часто слушает разнузданные песни двусмысленного и неприличного содержания, относимые современниками к «фригийскому стилю», то он, соответственно, превращается в некое блеклое отражение самого себя, становясь безвольным и склонным лишь к бездумным удовольствиям, и тем самым утрачивает свои положительные качества.

---

<sup>11</sup> Олимп – священная гора древних греков в северной Фессалии, считавшаяся местом пребывания богов.

Весь сохранившийся комплекс соответствующих сведений говорит о многостильности античной музыки, где она, созданная в той или иной национальной музыкальной культуре, была представлена целой серией хорошо известных современникам особенностей.

Осмысление этого разнообразия и его возможностей для воспитания человека и стало исходным воззрением Дамона. В своих убеждениях он пошел весьма далеко. Так, по словам Платона, он утверждал (*Plat. Resp. IV, 424*):

οὐδαμοῦ γὰρ κινουῦνται μουσικῆς  
τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν  
μεγίστων.

Нигде стили музыки не изменяются без [изменения] важнейших государственных обычаев.

Это сообщение может служить доказательством того, что Дамон хорошо понимал взаимосвязь между нормами государственной (и религиозной) жизни общества, с одной стороны, и музыкально-художественной практикой – с другой. Он искренне верил, что без соответствующей музыки не следует рассчитывать на надлежащее воспитание достойного гражданина.

Пересказывая взгляды Платона, римский поэт и философ I в. до н. э. Филодем (*Φιλόδημος*) сообщает (*Philod. De mus. I, 3*)<sup>12</sup>:

Ἐπιζητήσαντος δέ τινος, πότερον εἰς  
πάσας τὰς ἀρετὰς ἢ τινὰς ἢ μουσικὴν  
προάγει, Δάμων αὖ φησὶν τὸν μουσικὸν  
εἰ πάσας σχεδὸν οἶεσθαι λέγειν γὰρ  
αὐτόν, προσήκειν ἄδοντα καὶ  
κιθαρίζοντα τὸν παῖδα μὴ μόνον  
ἀνδρείαν ἐμφαίνεσθαι καὶ  
σωφροσύνην, ἀλλὰ καὶ δικαιοσύνην.

Когда же кто-то спросил [Платона], совершенствует ли музыка [человека] во всех добродетелях или [только] в некоторых, он сказал, что сведущий в музыке Дамон полагает, что почти во всех [добродетелях]. Ведь он говорит, что «поющему и играющему на кифаре ребенку подобает представлять не только мужество и целомудрие, но и справедливость».

Весьма наивная мысль, что музыкой можно воспитывать такие качества, как мужество, целомудрие и даже справедливость поступков, для Дамона была совершенно очевидной и вполне реальной. Ему даже приписывается создание особого стиля – «ослабленно-лидийского» (*Ps.-Plut. De mus., 16*):

... τὴν ἐπανεμμένην Λυδιστί, ἥπερ  
ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, παραπλησίαν  
οὖσαν τῇ Ἰάδι ὑπὸ Δάμωνος εὐρήσθαι  
φασὶ τοῦ Ἀθηναίου.

... говорят, что «ослабленно-лидийский [стиль]», который противополжен «смешанно-лидийскому», почти одинаковому с «ионийским», изобретен Дамоном Афинским.

<sup>12</sup> Данный греческий текст приводится по изданиям: 1) *Rispoli G. M. Il primo libro del PERI MOUSIKHS di Filodemo // Ricerche sui papyri Ercolanesi. Napoli, 1968. Vol. I; 2) Philodemus. Über die Musik IV. Buch. Text, Übersetzung und Kommentar von Annemarie Jeanette Neubecker. Napoli, 1986. S. 35–90.*

Следовательно, здесь речь идет о музыкальных произведениях, соответствовавших нормам, сформировавшимся в некоем «смешанно-лидийском» стиле. Значит, согласно приведенным сведениям, Дамон здесь представлен либо как непосредственный композитор, создавший сочинение в указанном стиле, либо как некий теоретик музыки, знавший все особенности «смешанно-лидийского стиля». Однако совершенно очевидно, что проверить такую информацию невозможно.

Общеизвестно, что ни один музыкальный педагог не в состоянии создать ни «дорийский», ни «лидийский», ни любой другой музыкальный стиль, поскольку стиль – это результат длительного исторического развития и эволюции национальной музыкальной культуры. Поэтому когда обсуждается сообщение о том, что Дамон создал особый музыкальный стиль, речь должна идти о совершенно ином.

В процессе музыкального воспитания, основанного на принципах, пропагандируемых Дамоном, очевидно, был накоплен достаточно обширный опыт по использованию произведений различных стилей. Среди них существовали сочинения так называемого строго-лидийского стиля, т. е. они принадлежали репертуару, который мог квалифицироваться исключительно как «лидийский», а по выражению Платона – *συντονολυδιστί* – «по-строоголидийски».

Наряду с этим, для реализации конкретных педагогических задач Дамона, его последователи могли допускать использование песнопений или инструментальных пьес из других стилей, чтобы показать их отличие от «строого-лидийского» или от «строого-дорийского».

Такие воспитательно-педагогические действия предполагали осторожный и во многом «дозированный» подход к восприятию музыкального материала, поскольку требовалось, не нарушая всеобщего влияния «главного» стиля, сравнить его с отдельными положительными или отрицательными чертами другого.

Псевдо-Плутарх рассказывает (*Ps.-Plut. De mus.*, 1, 142 e, § 32) о том,

...ὡσπερ Λακεδαιμόνιοι, τὸ παλαιὸν καὶ Μαντινεῖς καὶ Πελληνεῖς· ἕνα γὰρ τινα τρόπον ἢ παντελῶς ὀλίγους ἐκλεξάμενοι, οὗς ᾤοντο πρὸς τὴν τῶν ἡθῶν ἐπανόρθωσιν ἀρμόττειν, αὐτῇ τῇ μουσικῇ ἐχρῶντο.

...как поступают спартанцы, а в древности [поступали] мантинейцы и пелленцы. Выбрав какой-то один стиль или совершенно небольшое [число] таких [стилей], которые они считали подходящими для исправления нравов, они пользовались этой музыкой.

В бытовавших античных воззрениях существовало убедительное подтверждение такого подхода к разнообразию музыкальных стилей (*Ibid.* 1,137, § 18):

οἱ παλαιοὶ δὲ πάντες οὐκ ἀπείρωσ ἔχοντες πασῶν τῶν ἀρμονιῶν ἐνίαις ἐχρήσαντο· οὐ γὰρ ἡ ἀγνοία τῆς τοιαύτης στενοχωρίας ... αὐτοῖς αἰτία γεγένηται.

Все древние [музыканты] пользовались [только] некоторыми из всех стилей не из-за неумения, поскольку у них причиной такого ограничения не являлось незнание, [а критика их качества].

Следовательно, смысл указанного ограничения основывался на убеждении, что одни музыкальные стили оказывают положительное влияние, а другие – отрицательное.

Как мы убедились, концепция Дамона является определенным историческим этапом в научном освоении воздействия художественного творчества на воспитание.

Дамон обрел признание как педагог, показавший плодотворность использования музыки для нравственного воспитания учеников. Поэтому вполне естественно, что он стал для Платона серьезным авторитетом в этой области. В результате Платон говорил: «я верю [ему]» (ἐγὼ πεῖθομαι – *Plato. Resp. IV 424*) или: «мы посоветуемся с Дамоном» (μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα – *Ibid. III, 400*). Очевидно, благодаря популярности сочинений Платона, о Дамоне узнали и последующие поколения.

### § 3. ДАМОН АФИНСКИЙ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОКОВ

Римский государственный и политический деятель, философ и ученый 73–63 гг. до н. э. Цицерон в своем сочинении «Об ораторе» (*De oratore III 33, 132*) упоминает имя Дамона наряду с самыми выдающимися учеными, прославившимися своей деятельностью в какой-либо области знаний. Он ставит на один уровень достижения математиков Евклида и Архимеда в геометрии, а Дамона и выдающегося музыковеда Аристоксена – в музыке. Хотя совершенно очевидно, что высоконаучную и глубоко профессиональную деятельность Аристоксена Тарантского никак нельзя сравнить с уровнем работы Дамона. Но таковы, очевидно, были воззрения, бытовавшие в Античности.

То же самое утверждение можно обнаружить в сочинении римского автора II–III вв., писавшего по-гречески, Элиана Клавдия (Ἀιλιανός Κλαύδιος, *лат. Aelianus Claudius*; см. *Ael. Nat. anim. II*)<sup>13</sup>. А в некоторых сочинениях имя Дамона упоминается не только в одном ряду с именем выдающегося музыковеда Аристоксена, но также и с именами других музыкантов-практиков. Так, римский автор I в. до н. э. Корнелий Непот, повествуя о юности военного и политического деятеля Древней Эллады Эпаминонда (V–IV вв. до н. э.), писал (*Corn. Nep. Gram. 2*)<sup>14</sup>:

---

<sup>13</sup> См.: *Aeliani De natura animalium; Aeliani Varia historia // Aeliani Claudii. De natura animalium. Varia historia. Epistolae et fragmenta. Porphyrii Philosophi. De abstinentia et de antro nympharum. Philonis Byzantii. De septem orbis spectaculis. Recognovit adnotatione critica et indicibus instruxit R. Hercheri. Lipsiae, 1858. P. 298–425.*

<sup>14</sup> Латинский фрагмент этого источника представлен здесь по изданию: *Cornelii Nepotis Epaminondas // Cornelii Nepotis Vitae post C. Halmium recognovit A. Fleckeisen. Lipsiae, 1886. P. 56–62.*

Nam et citharizare et cantare ad chordarum sonum doctus est a Dionysio, qui non minore fuit in musicis gloria quam Damon aut Lamprus, quorum pervulgata sunt nomina.

Играть на кифаре и петь под звучание струн его обучил Дионисий, который не менее прославлен среди музыкантов, чем Дамон или Лампр, имена которых общеизвестны.

Сопоставление Дамона с такими музыкантами-практиками – следствие славы и популярности музыкально-педагогической концепции Дамона.

Таковы сохранившиеся сведения об учителе музыки, который был наставником Платона.

Теперь необходимо попытаться выяснить как результаты этой педагогической работы, проявились в деятельности и высказываниях самого Платона.

## Глава 2.

### Понимание Платоном музыкальных категорий и их функций

Эпиграфом для платоновского отношения к музыке и глубине ее понимания могут служить слова самого философа: «Не сведущ я ... в гармониях» (Ὀὐκ οἶδα ... τὰς ἁρμονίας – *Plat. Resp.* III 399). Как уже указывалось, Платон признавался, что авторитетом для него в этой области всегда был Дамон Афинский (см.: *Ibid.* III 400b, IV 424c). Неуверенность Платона в собственных познаниях о музыке имела серьезные основания.

#### § 1. МУЗЫКА В БЕСЕДАХ, СОЗДАНЫХ ФИЛОСОФОМ

Хорошо понимая недостаток своих знаний в этой области, Платон затрагивал вопросы, связанные с музыкой, чаще всего лишь в пылу спора – в качестве доказательств для высказываемых им мнений. Вот одно из них (*Plat. Phileb.* 17):

Δύο δὲ θῶμεν βαρὺ καὶ ὀξύ, καὶ τρίτον Мы признаем два [звучания] – низко, высоко – и третье – однозвучие.

При всем желании невозможно увидеть связь между двумя первыми и третьей указанными категориями, поскольку они являются разными смысловыми единицами.

Показательно и другое платоновское высказывание, призванное напомнить, что, по его мнению, необходимо знать всякому сведущему в музыке. Философ рекомендует своему собеседнику ознакомиться сначала с категориями звука и интервала, а затем указывает ему дальнейший план обучения (*Plat. Phileb.* 17):

... ἐπειδὴν λάβῃς τὰ διαστήματα ὅποσα ...после того как ты узнаешь, како-  
ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς ὀξύτητός во число интервалов в высоте и ни-  
τε περὶ καὶ βαρύτητος, καὶ ὅποια, καὶ зине звучания и какие они, а так-  
τοὺς ὄρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ же границы интервалов и сколько  
ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν... систем из них образовалось...

Не нужно было быть большим специалистом в «гармонике», чтобы знать, что интервалы подразделялись не по своему положению в «высоте» и «низине», а по другим особенностям. Например, один из специалистов в этой области, выражая общепринятую в Античности точку зрения на означенную проблему, писал (*Cleon. Isag.* 5)<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Клеонид (Κλεονείδης или Κλεωνίδης) – этим именем в некоторых рукописях назван автор трактата «Введение в гармонику» (Εἰσαγωγή ἁρμονική). Греческие фрагменты этого сочинения цитируются по изданию: *Cleonidis Isagoge harmonica // Solomon J. Cleonides: EISAGWGH ARMONIKH. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill, 1980. P. 114–144.*

Τῶν δὲ διαστημάτων διαφοραὶ εἰσι πέντε, ἧ τε μεγέθει ἀλλήλων διαφέρει καὶ ἧ κατὰ γένος καὶ ἧ τὰ σύμφωνα τῶν διαφώνων καὶ τὰ σύνθετα τῶν ἀσυνθέτων καὶ τὰ ῥητὰ τῶν ἀλόγων.

Существуют пять различий интервалов: они отличаются между собой по величине, по «ладу», [а] «симфонные» от «диафонных», [а] «составные» от «несоставных» и «рациональные» от «иррациональных».

И это совершенно естественно, потому что «в высоте и низине» могут быть одни и те же интервалы. Следовательно, по предложенным Платоном параметрам невозможно установить индивидуальность упомянутых им категорий.

Знаменательно, что мысль о подразделении интервалов «по высоте и низине» утверждает человек, сознающий свою малую осведомленность в музыке. Но такова была научная среда Античности, в которой ученые не дифференцировались по отдельным областям знаний, а все и каждый изучали самые разные науки, в том числе и «проявления природы» (ἡ φύσις). А неотъемлемой частью последней из них, среди многого другого, были также звучания и производное от них, как считалось в античные времена, искусство музыки. Кроме того, по сложившимся представлениям, мудрец-философ для обоснования своих идей мог приводить любые аргументы, относящиеся к какой угодно сфере, даже к той, в которой он не был компетентен. Таковы были нормы научной жизни. Поэтому и Платон, аргументируя свою идею, что всякое явление состоит из множества его составляющих, в качестве примера приводит науку о музыке, также состоящую из серии категорий.

Все это, конечно, не означает, что Платон был полным профаном в музыке и ее теории. Ведь он был знаком с названиями некоторых звуков музыкальной «полной системы» (τὸ σύστημα τέλειον – см. *Plat. Resp. IV, 443*), как она именовалась в античной «Гармонике». В своем сочинении «Тимей» он демонстрирует осведомленность о пифагорейских знаниях по акустике.

Однако многое в наследии Платона свидетельствует о том, что эти знания весьма неточны, а зачастую просто ошибочны. Но сложившаяся в исторической науке магия авторитетов была настолько сильна, что требовала изучать взгляды того или иного мыслителя даже в тех областях, в которых он был абсолютно несведущ. Несмотря на всю свою парадоксальность, эта тенденция имеет положительную сторону. Ведь она дает нам возможность понять способ мышления человека определенной эпохи, не скованного целым рядом профессиональных убеждений. Поэтому Платон является объективным свидетелем, отражающим уровень знаний своей эпохи.

## § 2. ОТНОШЕНИЕ ФИЛОСОФА К МУЗЫКОВЕДАМ

В связи с этим интересно отметить ироническое отношение Платона к теоретикам музыки, которые, по мнению философа, занимаются непонятными проблемами. Одной из таких загадок для него была категория древнего музыкознания, известная под названием «пикнон».

Как известно, «пикнон» (τὸ πυκνόν – «сжатие») – важная музыкально-теоретическая категория, призванная дифференцировать тетрахордные ладовые формы. Аристоксен дает такое определение «пикнону» (*Aristox. Elem. harm.* 31)<sup>2</sup>:

Πυκνὸν δὲ λεγέσθω τὸ ἐκ δύο  
διαστημάτων συνεστηκὸς ἃ  
συντεθέντα ἔλαττον διάστημα περιέξει  
τοῦ λειπομένου διαστήματος ἐν τῷ διὰ  
τεσσάρων.

«Пикноном» же пусть называется  
то, что состоит из двух интерва-  
лов, которые, сложенные [вместе],  
охватывают интервал меньший,  
чем интервал, остающийся в квар-  
те.

Это означает, что если два нижних интервала тетрахордно-  
ладовой организации в сумме меньше, чем один верхний, то такая си-  
стема называется «пикнонной», т. е. «сжатой». Если же два нижних  
интервала в сумме равны одному верхнему или превышают его, то по-  
добная система является «апикнонной» (ἀπυκνόν – «разряженное»).

Обсуждая занятия тех, кто изучает «гармонии», Платон пишет об  
этой категории так (*Plat. Resp.* VII, 531):

...τὰς γὰρ ἀκουμένας αὐδ συμφωνίας  
καὶ φθόγγους ἀλλήλοις ἀναμετροῦντες  
ἀνήνυτα ὥσπερ οἱ ἀστρονόμοι  
πονοῦσιν. Νῆ τοὺς θεοὺς ... καὶ  
γελοῖως γε,  
πυκνώματ' ἅττα ὀνομάζοντες καὶ  
παραβάλλοντες τὰ ὄψα, οἷον ἐκ  
γειτόνων φωνῆν θηρευόμενοι, οἱ  
μέν φασι ἔτι κατακοῦειν ἐν μέσῳ  
τινὰ ἤχην καὶ σμικρότατον εἶναι  
τοῦτο διάστημα, ᾧ μετρητέον, οἱ  
δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη  
φθειγμένον, ἀμφότεροι ὄψα τοῦ νοῦ  
πρостησάμενοι.

...бесцельно сопоставляя друг  
с другом слушаемые «симфонии»  
и звуки, они поступают словно  
астрономы. Клянусь богами... это  
забавно.

Называя кое-что «пикнонами»  
и обращаясь к слуху, словно гоня-  
ясь за звуком от соседей, одни гово-  
рят, что они слышат в середине ка-  
кого-то звучания еще некий самый  
малый интервал, которым необ-  
ходимо измерять [все остальные],  
другие же спорят, что это подобие  
того, что звучало, но обе [группы]  
предпочитали уши разуму.

Это еще одно свидетельство того, что Платон был бесконечно да-  
лек от всего комплекса теоретического музыкознания.

Следует обратить внимание и на то, что платоновская ирония  
направлена на попытки выявления одного из важнейших элементов  
античной теории музыки – единицы измерения интервалов. Философ  
не понял, что обнаружение наименьшего интервала способно система-  
тизировать все типы интервальных образований по величине. Знание  
такой единицы давало возможность более обоснованно сравнивать  
даже однотипные, но обладающие разными величинами интервалы.  
Так, например, пифагорейцы представляли пропорциональные раз-  
новидности интервала тона: 9 : 8, 10 : 9, 11 : 10. И это лишь еще одно

<sup>2</sup> Греческие фрагменты этого сочинения Аристоксена здесь цитируются по изданию: *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954.

подтверждение того, что эрудиция Платона в области науки о музыке была весьма ограничена.

Поэтому любые его высказывания, прямо или косвенно связанные с «Гармоникой» или непосредственно с музыкальным искусством, должны оцениваться с учетом этого обстоятельства. Даже само платоновское определение музыки не является подлинным ее объяснением, а лишь указывает на результат действия музыкального искусства, т. е. повторяет распространенное среди его соотечественников мнение (*Plat. Legg. II, 673*):

Τὰ μὲν τοίνυν τῆς φωνῆς μέχρι τῆς  
ψυχῆς πρὸς ἀρετῆς παιδείαν οὐκ οἶδ'  
ὄντινα τρόπον ὀνομάσαμεν μουσικήν.

Мы назвали музыкой воспитание,  
[которое], не знаю, каким спо-  
собом, [но доставляет] звучание  
в душу для добродетели.

Совершенно очевидно, что это не определение музыки, а лишь констатация одного из результатов ее воздействия. Вместе с тем у Платона есть определение музыки, которое ближе к подлинному: «Музыка [– это знание] о сочинении мелосов» (ἡ μουσική περὶ τὴν τῶν μελῶν ποίησιν. – *Plat. Gorg. 449*).

Отталкиваясь от последнего из приведенных определений, можно попытаться понять, что именно в представлении философа являлось музыкальным искусством. Коль скоро, по его мнению, оно являлось результатом сочинения «мелосов», то важно уяснить, что же вкладывал Платон в понятие «мелос», имевшее много значений.

### § 3. «МЕЛОС» В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ФИЛОСОФА

В одном из своих сочинений Платон писал (*Plat. Resp. III, 398*):

Τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκέμενον,  
λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.

«Мелос» образован из трех [составляющих] – слова, гармонии и ритма.

Согласно такому определению, «мелос» отождествлялся с комплексом средств разных искусств, где главное место занимал распеваящийся текст, без которого слушатели платоновского времени не могли воспринимать музыкальный материал. В данном случае философ выступает выразителем мнений абсолютного большинства своих современников. Несмотря на то что в его время появились первые образцы инструментальной музыки, отношение к ним было весьма критическим.

Это было обусловлено тем, что в течение длительных исторических периодов слушатели контактировали с искусством, в котором художественные образы создавались средствами слова, музыки и танца. Но, поскольку в этом неравноправном соединении видов искусств постоянно главенствовало слово, то присутствие распеваящегося текста являлось основным требованием к любому музыкальному произведению.

Сам Платон был убежден, что и средства художественной выразительности также неравноправны, поскольку слово здесь является

гегемоном. Он говорил, что «ритм и гармония [создаются] для слова, а не слово для них» (ῥυθμός γε καὶ ἁρμονία λόγῳ ... ἀλλὰ μὴ λόγος τοῦτοισι. – *Plat. Resp.* III, 400). И таково было мнение абсолютного большинства античных слушателей.

#### § 4. ОТНОШЕНИЕ ФИЛОСОФА К ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Инструментальная же музыка, лишенная текста, не соответствовала такому критерию и издавна сформировавшейся традиции. Поэтому она не отвечала вкусам античных слушателей. Не случайно Платон возмущался, когда музыка выступала без поющего текста (*Plat. Legg.* II, 669):

καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν  
μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους  
ψιλοὺς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ  
καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῇ  
κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει  
προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ  
παγγάλεπον ἄνευ λόγου γινόμενον  
ῥυθμὸν τε καὶ ἁρμονίαν γινώσκειν,  
ὃ τί τε βούλεται καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν  
ἀξιολόγων μιμημάτων.

И еще сочинители разрывают «ритм» и телодвижения, [используя их] без «мелоса», применяя только стихи, а «мелос» и «ритм» – без слов, пользуясь сольными «кифарисом» и «авлесисом», по которым очень трудно без слова понять возникающий «ритм» и «гармонию», а также что задумывает [автор] и на что похож [смысл] соответствующих подражаний.

Последние замечания этого фрагмента указывают на главные причины неприятия инструментальной музыки. Ведь, по представлениям Платона, «всякая музыка изобразительна и подражательна (... μουσικὴν γε πᾶσαν ... εἰκαστικὴν τε εἶναι καὶ μιμητικὴν. – *Plat. Legg.* II, 668). А если это так, то для ее понимания нужно знать, что она изображает и чему подражает. Вся исторически предшествующая художественная практика представляла слушателям распевавшийся текст, по которому можно было безошибочно узнать объекты изображения и подражания. Поэтому текст, как уже указывалось, был главным проводником в мир художественных образов, а все остальное – музыка и танец – лишь усиливали и, как считали некоторые, «раскрашивали» их.

Потеря такого «проводника», как текст, для слушателей была равносильна утрате главных смысловых ориентиров. Конечно, здесь на помощь могла прийти «спасительная» идея о том, что вообще целью любой музыки и даже инструментальной является приятность. При дилетантском подходе к этой проблеме ничто не мешало слушать инструментальную музыку, реагируя лишь на приятные или неприятные звуки и не задумываясь над ее содержанием. Такой подход мог стать начальным «оправданием» инструментальной музыки. Поэтому из нижеприведенного текста Платона следует, что сторонники подобной трактовки существовали. Но сам философ категорически отрицал приятность музыки как способ ее оценки и восприятия (*Plat. Legg.* II, 655):

...λέγουσι γε οἱ πλείστοι μουσικῆς  
ὀρθότητα εἶναι τὴν ἡδονὴν ταῖς  
ψυχαῖς πορίζουσιν δύναμιν· ἀλλὰ  
τοῦτο μὲν οὔτε ἀνεκτὸν οὔτε ὄσιον τὸ  
παράπαν φθέγγεσθαι, τότε δὲ μᾶλλον  
εἰκὸς πλανᾶν ἡμᾶς.

...большинство говорит, что пра-  
вильность музыки – это дающая  
силу [ее] приятность для душ.  
Но это совершенно нетерпимо  
[и] не одобряемо богами, чтобы мы  
[даже] произносили [такое утверж-  
дение].

Ту же самую мысль можно встретить и в других сочинениях Платона (см., например: *Plat. Polit.* 288).

Не исключено, что столь негативное отношение к приятности было следствием абсолютного платоновского неприятия инструментальной музыки, которая явилась камнем преткновения не только для слушательского восприятия, но и для античной музыкальной эстетики в целом. И в этом нет ничего удивительного, так как новое развивающееся искусство нужно было освоить: научиться понимать образы и художественную логику движения музыкального материала без текста. Ведь речь шла не о «прикладной музыке», сопровождавшей шествие священнослужителей или воинов, и не о звуковом аккомпанементе выступления пятиборцев. Против такой музыки никто не выступал, хотя ее рассматривали как простой звуковой фон. Сам Платон говорил о такой «прикладной» инструментальной музыке весьма определенно (*Plat. Legg.* II, 669):

...τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς  
ἀγροικίας μεστὸν πᾶν, ὅποσον τάχους  
τε καὶ ἀπταισίας καὶ φωνῆς θηριώδους  
σφόδρα φίλον...

...подобное целиком преисполне-  
но большой грубости, что очень  
пригодно для быстрой и уверенной  
ходьбы, а также для [изображения]  
звериного голоса.

Относить такую музыку к «высокому искусству» не было никаких оснований.

Что же касалось подлинной инструментальной музыки, все более активно заявлявшей о себе, то к ее восприятию большинство не было подготовлено, так как отсутствовал опыт слушательского проникновения в суть автономного музыкально-звукового универсума. Общеизвестно, что столь непростой способ музыкального восприятия нельзя приобрести внезапно. Для его освоения нужно было пройти довольно длительный путь слушательского развития. Для Платона же и большинства его современников – свидетелей становления нового музыкального жанра – понимание инструментальной музыки было недо-  
ступно. В словах философа звучал приговор (*Plat. Legg.* II, 670):

... ἀλλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει  
πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ᾠδῆν,  
ψιλῶ δ' ἑκατέρω πᾶσά τις ἀμουσία  
καὶ θαυματουργία γίγνοιτ' ἄν τῆς  
χρήσεως.

... [нельзя] пользоваться «авле-  
сисом» и «кифарисом», кроме  
как для сопровождения пляски  
и песни, а при каждом случае [ее]  
сольного исполнения создается  
некая полная безвкусица и фокус-  
ничание.

который большинству его соотечественников представлялся тогда совершенно справедливым.

## § 5. ПОЗИЦИЯ ФИЛОСОФА ПО ОТНОШЕНИЮ К МУЗЫКАЛЬНОМУ НОВАТОРСТВУ

Появление инструментальной музыки – лишь одна из причин критического отношения Платона к происходящему в тогдашней музыкальной жизни. В его время жили и работали такие композиторы-новаторы, как Тимофей Милетский, Меланиппид Милосский, Кинесий, Фринид и др., они стали инициаторами больших изменений в традиционных музыкальных жанрах. Однако многим казалось, что происходит деградация, приведшая не только к нарушению принятых в искусстве установлений, но и вообще к уничтожению музыки.

Как известно, в последующей истории подобные опасения возникали всегда, когда происходили радикальные изменения средств художественной выразительности. Не избежала распространения такого рода взглядов и Античность. Платон же трактовал эти новации как некое «смещение жанров», которые прежде были разграничены существующими им индивидуальными особенностями (*Plat. Legg. III, 700*):

... ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου  
παρανομίας ποιηταὶ ἐγίνοντο φύσει  
μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ  
δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον,  
βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος  
κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραυνῶντες  
δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνα  
διθυράμβοις, καὶ ἀλωδίας δὴ ταῖς  
κιθαρωδαῖαις μιμούμενοι καὶ πάντα εἰς  
πάντα ξυνάγοντες, μουσικῆς ἄκοντες  
ὑπ' ἀνοίας καταψευδόμενοι, ὡς  
ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχει οὐδ' ἡντινοῦν  
μουσική...

... появились зачинатели чуждого  
музам беззакония, талантливые  
по природе, но не ведающие о [том,  
что] справедливо и законно для  
Музы. [Они] вакханствующие и  
одержимые более чем нужно на-  
слаждением, смешивают «трены»<sup>3</sup>  
с «гимнами» и «пеаны»<sup>4</sup> с «дифи-  
рамбами», имитируя «авлодии»  
в «кифародиях» и сводя все вместе.  
По [своему] недомыслию, они сочи-  
няли противное музыке, словно она  
не имела никакой правильности...

Такую критику, в основе которой лежит убежденность в порочности «смещения жанров», условно можно сравнить с выступлениями, имевшими место, например, во второй половине XIX в., когда русского композитора Мусоргского обвиняли в перемещении «речитатива» в «арию», а немецкого композитора Вагнера – в таком же перемещении «симфонии» в «оперу».

Несмотря на всю разницу исторических эпох и художественных стилей, в обоих случаях мы сталкиваемся с негативным отношением к любым проявлениям новаторского подхода к традиционным жанрам. Таким образом, Платон оказался не только в лагере сторонников реакционных воззрений, но и – вместе с комедиографом Аристофаном –

<sup>3</sup> Трен (ὁ θρήνος – «плач», «жалоба») – древнеэллинская погребальная песня, в которой оплакивается погибший или умерший человек.

<sup>4</sup> Пеан – песня в честь победителя.

стал одним из главных их выразителем. Взгляды Платона на современную ему музыку легли в основу проекта музыкальной жизни в том «идеальном» государстве, которое он выстраивал в своем сознании.

## § 6. ПЛАТОНОВСКОЕ ПОНИМАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ

Вместе с тем, когда речь заходила о философском осмыслении явлений музыки, равно как и других видов искусства, Платон часто оказывался верным опознавателем. Убедительным подтверждением может служить его фраза, формулирующая суть любого творчества (*Plat. Symp.* 205):

ἡ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν  
ἰόντι ὁπωδὺν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις.      Причина всякого творчества – некий переход из небытия в бытие.

Очевидно, Платона, как философа, в музыке больше всего интересовало только то, что находилось на самой очевидной стороне, – взаимодействие звуков различной высоты (*Plat. Legg.* II, 665):

τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη, τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραυνυμένων, ἀρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο...      Слово «ритм» относится к порядку движения, а словом «гармония» именуется [порядок] звучания, высокого и низкого, когда они вместе смешиваются...

Однако, обратившись к освещению философско-эстетического феномена «гармонии», Платон продемонстрировал свою способность оригинально анализировать некоторые музыкальные категории. Наглядным примером может служить его заочная дискуссия с древнеэллинским философом VI–V вв. до н. э. Гераклитом Эфесским (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος (*Plat. Symp.* 187):

ἐστὶ δὲ πολλὴ ἀλογία ἀρμονίαν φάναι διαφέρεισθαι ἢ ἐκ διαφορομένων ἔτι εἶναι. ἀλλ' ἴσως τότε ἐβούλετο λέγειν, ὅτι ἐκ διαφορομένων πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος, ἔπειτα ὕστερον ὁμολογησάντων γέγονεν ὑπὸ τῆς μουσικῆς τέχνης.      Очень нелепо утверждать, что «гармония» разделяется или представляет собой [нечто состоящее] из противоположностей. Пожалуй, он [т. е. Гераклит] хотел сказать о том, что вначале [она состоит] из противоположностей высокого и низкого, а впоследствии они становятся согласованными благодаря музыкальному искусству.

οὐ γὰρ δὴ που ἐκ διαφορομένων γε ἔτι τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος ἀρμονία ἂν εἶη. ἡ γὰρ ἀρμονία συμφωνία ἐστὶ, συμφωνία δὲ ὁμολογία τις ὁμολογίαν δὲ ἐκ διαφορομένων, ἕως ἂν διαφέρωνται, ἀδύνατον εἶναι.      Ведь не могла бы никогда «гармония» состояться из противоположностей высокого и низкого. Ведь «гармония» – это «симфония», а «симфония» – некая согласованность, а из противоположностей не может состояться согласованность, пока они разнятся.

διαφερόμενον δὲ αὐτὸ καὶ μὴ ὁμολογοῦν ἀδύνατον ἀρμόσαι, ὥσπερ γὰρ καὶ ὁ ρυθμὸς ἐκ τοῦ ταχέος καὶ βραδέος διεννηγεμένων πρότερον, ὕστερον δὲ ὁμολογησάντων γέγονε.

τὴν δὲ ὁμολογίαν πᾶσι τούτοις, ὥσπερ ἐκεῖ ἡ ἰατρικὴ, ἐνταῦθα ἡ μουσικὴ ἐντίθησιν, ἔρωτα καὶ ὁμόνοιαν ἀλλήλων ἐμποιήσασα· καὶ ἐστὶν αὐτὴ μουσικὴ περὶ ἀρμονίαν καὶ ρυθμὸν ἑρωτικῶν ἐπιστήμη.

Благодаря своему онтологическому мышлению, способному абстрагироваться от конкретных обстоятельств и конкретной дисциплины, философ смог описать свои представления о взаимодействии разрозненных элементов, призванных быть объединенными в одну систему.

При изучении взглядов Платона на музыку нужно отметить, что словом «искусство» (ἢ τέχνη) он описывал столь различные области деятельности, как музыка и плотничье ремесло, а также рыбная ловля и охота. Конечно, во многом такие разнообразные значения термина ἢ τέχνη обусловлены бытовавшей семантикой, подразумевавшей любое профессиональное «ремесло». Но платоновские ремарки позволяют выявить представления философа о «музыкальном ремесле», поскольку он разделял все ремесла на две категории по единому признаку (*Plat. Phileb. 56*):

Θῶμεν τοίνυν διχῆ τὰς λεγομένας τέχνας, τὰς μὲν μουσικῆ ξυνεπομένας ἐν τοῖς ἔργοις ἐλάττονος ἀκριβείας μετῖσχοῦσας, τὰς δὲ τεκτονικῆ πλείονος.

Противопоставляя здесь искусства большей и меньшей точности, Платон нигде не говорит о том, что в искусствах, подобных музыке, чувство превалирует над рациональным ее анализом. Его мысль о музыкальном искусстве как искусстве «меньшей точности» не вызывает сомнений в толковании, поскольку он повторяет ее неоднократно, например, вкладывая в уста Сократа такой вопрос (*Plat. Phileb. 62*):

Ἦ καὶ μουσικὴν, ἣν ὀλίγον ἔμπροσθεν ἔφαμεν στοιχάσεως τε καὶ μμησεως μεστήν οὖσαν καθαρότητος ἐνδεῖν;

А отличающееся и несогласованное невозможно гармонизовать, как и ритм, [образованный] прежде из отличающихся быстротой и медленностью, а позже сделавшихся согласованными.

Согласованность же во всех этих [вариантах], словно искусство врачевания, к нему приводит музыки, создающая взаимную любовь и согласованность. Итак, музыка – знание любовных [влечений], «гармонии» и «ритма».

Итак, мы предложили [разделить] так называемые искусства на две [разновидности], следующие в [своих] действиях за музыкой и характеризующиеся меньшей точностью, а [также следующие] плотничьему ремеслу, [отличающемся] большей [точностью].

А музыка, о которой мы прежде немного сказали, что она полна догадок и подражания, лишена [ли она] ясности?

Равно как и большинство платоновских вопросов, этот не подразумевал ответа, а требовал только подтверждения переговорщика, что и делает собеседник Сократа в беседе, представленной Платоном.

## § 7. ФИЛОСОФСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К МУЗЫКАЛЬНОМУ СЛУХУ

В античные времена отсутствие «ясности» – не что иное, как новая завуалированная констатация отсутствия способности у чувств и слуха определять любые смысловые единицы музыки. Эту идею Платон перенял у пифагорейцев и неизменно придерживался такого мнения. Вместе с тем есть основания предполагать, что в среде музыкантов-профессионалов существовала совершенно иная точка зрения. Чтобы убедиться в этом, достаточно напомнить только одно высказывание гармоника Аристоксена, представлявшего определенное направление в античном музыкознании (*Aristox. Elem. harm.* 42):

τῷ δὲ μουσικῷ σχεδὸν ἐστὶν ἀρχῆς  
ἔχουσα τάξιν ἢ τῆς αἰσθήσεως  
ἀκρίβεια.

Для того же, кто сведущ в музыке,  
точность чувственного восприятия  
имеет, пожалуй, значение перво-  
основы.

При этом нужно учитывать, что отношения между наукой о музыке, представителем которой был Аристоксен, и музыкальной практикой были весьма сложными. Но если в теорию музыки уже попала идея о «точности чувственного восприятия», следовательно, в среде музыкантов-практиков она была весьма распространена.

Для Платона же, как и для всех пифагорейцев, было невысказано само выражение «точность чувственного восприятия», поскольку, по их представлениям, любое чувственное восприятие, в том числе и слуховое, абсолютно лишено точности.

Общеизвестно, что, например, такая интонационная точность исполнения, достигаемая постоянными упражнениями, совмещается с профессионально точной слуховой проверкой достигнутых результатов и с чувственно-эмоциональным характером исполнения музыкальных образов. Но Платон, следуя учению пифагорейцев, в таких случаях упоминал число (ἀριθμός) и счет (λογισμός). Так, по этому поводу он писал (*Plat. Resp.* VII, 522):

...πᾶσα τέχνη τε καὶ ἐπιστήμη  
ἀναγκάζεται αὐτῶν μέτοχος γίνεσθαι.

... всякое искусство и знание обяза-  
тельно причастно к ним.

Следовательно, музыка, как искусство, также неотделима от этих числовых категорий, поскольку без них достижение точности невозможно.

Результатом музыкальной эстетики Платона должны были стать нормы художественной жизни так называемого идеального государства. По его мнению, это государство должно было основываться на «справедливости» и «благе». Однако представленная в его сочинениях «Государство» и «Законы» музыкальная жизнь общества того задум

манного государства не имеет никакого отношения ни к «справедливости», ни к «благу». Перед читателем разворачивается нечто подобное военному лагерю, в котором все музыкальные жанры строго-настроено распределены между людьми (*Plat. Resp.* 387–388):

Ὅρθῶς ἄρ' ἄν ἐξαίρομεν τοὺς θρήνοὺς  
τῶν ὀνομαστῶν ἀνδρῶν, γυναιξὶ δὲ  
ἀποδιδόμεν, καὶ οὐδὲ ταύταις  
σπουδαίοις, καὶ ὅσοι κακοὶ τῶν  
ἀνδρῶν...

Значит, правильно, что мы исключим [пение] «тренов» для знаменитых людей, а предоставим [их для пения только] женщинам, и не столь серьезным, а среди мужей – тем, кто простого происхождения...

Если такое предписание установлено для погребальных песен – «тренов», то это означает, что аналогичные правила должны быть провозглашены и для других музыкальных жанров. Не случайно Платон упоминает о мужских и женских «гармониях» и «ритмах», исполняемых только теми, чьей природе они соответствуют (см. *Plat. Legg.* VII, 802). Следовательно, в платоновском государстве действовало бы строгое установление, согласно которому могли петь либо только мужчины, либо только женщины, а также, опять-таки поочередно, – люди знаменитые и незнаменитые и т. д. Поэтому нет ничего удивительного, что в таком государстве самыми главными и самыми почетными должны быть «отважные мелосы, по природе содержащие правильность» (θαρροῦντα μέλη τὰ τὴν ὀρθότητα φύσει παρεχόμενα. – *Plat. Legg.* II, 657). Вот их можно петь всем, поскольку они воспитывают в людях именно те качества, которых требует от своих граждан государство. Античное общество знало такое государство – Спарту. В нем также провозглашались лозунги о «справедливости» и «благе», – но понимаемые по критериям тоталитарного общества, где каждый гражданин не воспитывается как личность, а повинует жесткому парадигмальному, спущенному «сверху» канону. Музыка в таком государственном воспитании играла не последнюю роль. Это прекрасно понимал и сам создатель «идеального» государства (*Plat. Legg.* II, 666):

Ἡμεῖς ... οὐκ ἄλλην ἄν τινα δυνάμεθα  
φθῆν ἢ ἦν ἐν τοῖς χοροῖς ἐμάθομεν  
ζυγήθεις ἄδειν γενομένοι.

Мы... не сможем [исполнять] никакую другую песню, кроме той, которую мы научились петь в привычных хорах.

Всем, кто прошел через такое «хоровое воспитание», хорошо понятны его природа и методология. Конечно, в столь строго регламентированной художественной жизни не может быть места творческому эксперименту и любым новаторским устремлениям, а все должно сочиняться в согласии с издавна установленными традициями и, самое главное, с официально принятыми художественными нормами. Здесь образцом для Платона послужил Древний Египет (вернее, его представления о Египетском государстве. – *Plat. Legg.* II, 656):

καινοτομεῖν οὐδ' ἐπινοεῖν ἄλλ' ἅττα  
ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἕξεστιν οὔτ' ἐν  
τούτοις οὔτ' ἐν νουσικῇ ξυμπάσῃ.

[Там даже] ныне не разрешает-  
ся ни у них [т. е. у художников],  
ни во всей музыке изобретать и за-  
мышлять что-то другое, чем отече-  
ственное.

То, что называется здесь «отечественным», явно подразумевает – «традиционное», а что обозначено как «чужеземное» – в платоновском государстве должны были устанавливать цензоры. Этих цензоров Платон называет «стражами законов» (οἱ νομοφύλακες), призванными исполнять функции блюстителей традиционных художественных устремлений. Все это хорошо известно не только по древней истории. Правда, некоторые ученые считают план Платона «утопией», т. е. чем-то фантастическим, необычным и неосуществимым. Однако европейская история знает, что подобные «утопии» неоднократно становились реальностью, в которой искусство переживало не лучшие свои времена<sup>5</sup>.

Завершая данную главу, можно сделать промежуточный вывод: *musica platonica*, сформировавшаяся в сознании философа Платона, предстает как сложный и неоднозначный комплекс.

---

<sup>5</sup> Такой этап прошла фашистская Германия. – См.: *Буттинг М.* История музыки, пережитая мною. М.: Музгиз, 1959. Аналогичная судьба постигла и советскую Россию. См., например: Совецание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М.: «Правда», 1948.

## Глава 3.

### Эрудиция Аристотеля в сфере науки о музыке и музыкального искусства

Приступая к изучению компетенции Аристотеля (IV в. до н. э.) в области музыки, нужно учитывать, что вряд ли среди научных знаний древности найдется область, которой бы не касался в своих сочинениях Аристотель: физика и логика, астрономия и география, арифметика и теория театра, метеорология и этика, геометрия и риторика, зоология и филология и т. д. Музыка также занимала определенное место в его философском наследии, хотя и достаточно скромное.

#### § 1. ИНТЕРЕС К РАЗЛИЧНЫМ АСПЕКТАМ МУЗЫКИ

Судя по всему, Аристотель был хорошо знаком с некоторыми особенностями современной ему музыкальной жизни. Например, отдельные его замечания показывают, что он имел определенные представления (хотя и весьма дилетантские) о специфике хорового пения. Так, например, он был убежден (*Aristot. Polit.* III, 1284, 11–13)<sup>1</sup>, что:

οὐδὲ δὴ χοροδιδάσκαλος τὸν μεῖζον  
καὶ κάλλιον τοῦ παντὸς χοροῦ  
φθεγγόμενον ἕασει συγχορεῦειν.

Учитель хора не допустит, чтобы  
поющих совместно с хором [пел]  
громче и лучше всего хора.

Согласно этому тексту, философ был убежден, что любой хорист не только не должен петь громче других участников хора, но даже не имеет права петь лучше их. Если с первым утверждением можно условно согласиться, то второе свидетельствует о том, что философ не понимал даже элементарных проблем хорового музицирования.

Одновременно с этим есть все основания считать, что Аристотель был достаточно сведущ в важнейших положениях «гармоники» – науки о музыке, которая, как уже указывалось, входила в состав «квадривиума».

В каталоге сочинений Аристотеля, изложенном древнегреческим писателем Диогеном Лаэртским (Διογένης ὁ Λαέρτιος) (*Diog. Laert.* V 26), упомянуты два трактата с одним и тем же названием – «О музыке» (Περὶ μουσικῆς). Но если даже они действительно были когда-то написаны философом, то впоследствии оказались утраченными. А их существование свидетельствует о том, что Аристотель интересовался различными проблемами музыки.

Вместе с тем, как известно, под предположительным авторством Аристотеля до нас дошли два сочинения, одно из которых полностью посвящено только акустике, – «О том, что слышится» (Ἐκ τοῦ περὶ

---

<sup>1</sup> Греческие фрагменты этого и других сочинений Аристотеля приводятся здесь по изданию: *Aristotelis Politica // Aristotelis Opera*. Ed. by Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Berolini, 1833. Vol. II: 1252–1342.

ἀκουστών). В другом же сочинении – «Проблемы» (Προβλήματα), написанном в форме «вопросо-ответника», – две главы (11 и 19) содержат изложение самых разных акустических, музыкально-теоретических и музыкально-эстетических положений<sup>2</sup>. Тем не менее исследователи, изучив эти сочинения, пришли к окончательному и верному заключению, что данные трактаты не могли быть созданы Аристотелем, поскольку в обоих приписываемых ему сочинениях, нередко обсуждаются такие музыкальные проблемы, о которых, судя по содержанию подлинных опусов Аристотеля, он даже не догадывался. Следовательно, до нас не дошло ни одного сочинения Аристотеля, целиком посвященного музыке.

Отрывочные мысли о ней рассеяны по самым разным его сочинениям, посвященным другим темам. Обычно упоминание о том, что связано с музыкой, осуществляется весьма кратко, поскольку тема возникает при обсуждении вопросов, непосредственно с ней не связанных. Но именно они служат примерами для иллюстрации тех или иных утверждений автора. Однако есть и другие примеры: в некоторых фрагментах своих сочинений Аристотель останавливается исключительно на акустических или музыкально-эстетических проблемах.

Еще реже в его наследии можно обнаружить воззрения, относящиеся к истории музыки. Лишь в одном из своих трудов, оценивая творчество создателя дифирамбов Тимофея Милетского в ракурсе развития традиций, заложенных кифародом Фринидом Митиленским, Аристотель указывает на художественную преемственность (Aristot. *Metaph.* II, 993, 15–17):

εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἶχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο.

Если бы не было Тимофея, мы не имели бы ценной музыки, а если бы не Фринид, то не было бы Тимофея.

При знакомстве с этой информацией нужно учитывать, что выдающиеся античные «кифароды» Тимофей Милетский (Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος) и Фринид Митиленский (Φρῦνις ὁ Μιτυληναῖος) жили в один исторический период – в V в. до н. э. Конечно, этот факт не может отрицательно сказаться на приводимых Аристотелем сведениях, но это его сообщение все же должно быть проверено.

Для подтверждения собственных воззрений Аристотель нередко использует сравнения, которые, очевидно, отражают его понимание некоторых элементов, заимствованных из музыкального обихода. Например, форму панциря животных, из которого создавалась часть струнных инструментов, он характеризует как «подобную язычкам авлосов» (ὅμοιον ταῖς τῶν ἀλλῶν γλώτταις. – *Aristot.* IV *Hist. Anim* 565, 24–25)<sup>3</sup> Как известно, одинарная трость предназначалась для духового ин-

<sup>2</sup> Подробнее об этих двух трактатах см.: Герцман Е. В. «Кто ты, Псевдо-Аристотель?» (в печати).

<sup>3</sup> *Aristotelis Historia animalium // Aristotelis Opera.* Ed. by Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Vol. I. P. 486–638.

струмента авлоса, и она участвовала в появлении звука. Для каждого современника Аристотеля, который видел процесс звукоизвлечения на авлосе, было совершенно очевидно, что он осуществлялся с участием трости, контактирующей с соответствующим отверстием авлоса. Разумеется, панцирь животного был не в состоянии выполнять ту же задачу, которую выполняла трость. А приведенный фрагмент Аристотеля свидетельствует о его неосведомленности в данном вопросе.

## § 2. УСТАНОВЛЕНИЕ НЕМУЗЫКАЛЬНЫХ ЕДИНИЦ ПОСРЕДСТВОМ МУЗЫКАЛЬНЫХ

Рассуждая о том, что представляет собой такая категория, как «начало» (ἡ ἀρχή), и что «первое» (πρότερον) по отношению к этому «началу», философ использует известные его читателям сведения о расположении участников трагедийного хора и его «корифея» (ὁ κορυφαῖος), т. е. руководителя хора. Причем он сопоставляет эти расположения с позициями звуков музыкальной системы. При этом Аристотель упоминает названия звуков: «месу», «паранэту» и «нэту» (*Aristot. Metaph. IV, 1018, 26–30*):

... παραστάτης τρίτοσάτου πρότερον,  
καὶ παρανήτη νήτης: ἔνθα μὲν γὰρ ὁ  
κορυφαῖος, ἔνθα δὲ ἡ μέση ἀρχή.

...первое тот, кто стоит рядом с  
третьим [от корифея участником  
хора], и [как] «паранэта» [первое]  
«нэты». Здесь [же начало] – кори-  
фей, а там – «меса».

Совершенно очевидно, что Аристотель представляет здесь некоторые структурные особенности музыкальной системы, сопоставляя их со своим представлением о построении хора. Главная его задача в данном фрагменте – указать на первую звуковую единицу музыкальной системы, «месу», посредством ее сопоставления с тем хористом, которого он считал первым.

Как известно, в конструкции античной музыкальной системы «паранэта» (παρανήτη) «[расположена] рядом с нэтой». Звук же, называвшийся «нэтой» (νήτη – «крайняя»), – один из самых высоких звуков системы. А «меса» (μέση – «средняя», «центральная») – действительно, один из центральных звуков античной музыкальной системы.

Следовательно, по мнению Аристотеля, «первое» то, что ближе к центру, а так как «паранэта» ближе к «месе», чем «нэта», то, значит, «паранэта» первое «нэты».

Проиллюстрируем мысль Аристотеля небольшой таблицей, помещающей звуки античной музыкальной системы со звуками современной.

нэта		<i>a</i>
паранэта		<i>g</i>
парамеса		<i>f</i>
меса	<i>E</i>	<i>e</i>

лиханос	<i>D</i>	
паргипата	<i>C</i>	
гипата	<i>H</i>	

Конечно, сделанный Аристотелем вывод можно признать не имеющим никакого отношения к музыке. Ведь звуковые ступени этой системы действовали не в зависимости от близкого или далекого расположения от центра музыкальной системы, а по функциональным задачам каждой ступени в ладово-тетрахордной организации, которая была обусловлена античным ладотональным мышлением. С этой точки зрения «меса» и «нэта» полностью идентичны, поскольку олицетворяют ладово-тетрахордные «устои». Поэтому в данном смысловом ракурсе вообще не приходится говорить о каком-то «первенстве» «паранэты».

Но Аристотель явно был далек от понимания важных ладофункциональных явлений, в чем преуспел его выдающийся и знаменитый ученик – музыковед Аристоксен Тарантский (IV в. до н. э.). Но для других учеников Аристотеля, далеких от музыкознания, была более понятна наглядная звукорядная музыкальная система, а не ладотональная ее организация. Поэтому тема, обсуждавшаяся Аристотелем в такой антимузыкальной форме, соответствовала его задаче, никак не связанной с подлинной музыкой.

Как известно, ради более ясного изложения своих политических воззрений Аристотель весьма своеобразно использовал ряд понятий античной теории музыки, таких как «симфония» и «гомофония». Рассуждая о взаимоотношениях семьи и государства, он склонялся к мысли о необходимости их единства, но «не полностью» (οὐ πάντως): по его мнению, абсолютное единение этих институтов грозит неблагополучием как семье, так и государству (*Aristot. Polit.* II, 1263, 34–35), подобно тому

ὥσπερ κὰν εἰ τις τὴν συμφωνίαν ποιήσειν ὁμοφωνίαν ἢ τὸν ῥυθμὸν βᾶσιν μίαν.

...как если бы кто-то делал «симфонию» «гомофонией», а ритм – одной «стопой».

Как известно, «симфония» (ἡ συμφωνία) обозначала «созвучие», «согласие», а словом «гомофония» (ἡ ὁμοφωνία) в античном музыкознании обозначались звуки одинаковой высоты, или, как писал античный музыковед неустановленного времени Гауденций<sup>4</sup>, (*Gaud. Isag.* 8)<sup>5</sup>:

ὁμόφωνοι μὲν οὖν εἰσιν, οἱ μῆτε βαρυτέρητι μῆτε ὀξύτερι διαφέροντα ἀλλήλων.

«гомофонные» [звуки] – те, которые не отличаются между собой ни по низине, ни по высоте.

<sup>4</sup> Подробнее об этом музыковед см.: Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. Изд. 2-е, испр. СПб.: Невская нота, 2006. С. 123–125.

<sup>5</sup> Греческие фрагменты этого сочинения приводятся здесь по изданию: *Gaudentii Isagoge* // Jan K. von. *Musici scriptores graeci*. Leipzig, 1895. P. 327–355.

Почти то же самое повторяет автор трактата, созданного уже в Византии, но основанного на античных источниках. В его сочинении о «гомофонии» сказано (*Bacch. Isag. rog. 60*)<sup>6</sup>:

Ὅμοφωνία δὲ τί ἐστίν; Ὅταν ἅμα δύο φθόγγοι τυπτομένοι μήτε ὀξύτεροι μήτε βαρύτεροι ἀλλήλων ὑπάρχωσι.

Что такое «гомофония»? – Когда два одновременно взятых звука не являются ни более высокими, ни более низкими по отношению друг к другу.

По Аристотелю, взаимоотношения семьи и государства представляют собой нечто подобное «гомофонии», т. е. контактам между некоторыми одинаковыми звуками. Из этого становится ясно, что, по его мнению, при полном единении этих двух музыкальных единиц вместо созвучия и ритмического разнообразия возникает скучный унисон и ритмическая монотонность. В представлении философа это было подобно «гомофонии» (см. также: *Aristot. De cael. III 426 b, 6–12*)<sup>7</sup>. Следовательно, абсолютное и полное соединение каждой семьи с государством способствует появлению «монотонности», под которой философ, очевидно, подразумевал однообразие, скуку и нудность.

Термин «симфония» использовался Аристотелем и при объяснении особого качества «смешений», способных создать определенный результат, в отличие от других, ни к чему не приводящих соединений (*Aristot. Sens. 447, 3–5*)<sup>8</sup>:

... μίγνυνται γὰρ ὦν τὰ ἔσχατα ἔν οὐκ ἔστι δ' ἐκ λευκοῦ καὶ ὀξέος ἐν γενέσθαι ἀλλ' ἢ κατὰ συμβεβηκός, ἀλλ' οὐχ ὡς ἐξ ὀξέος καὶ βαρέος συμφωνία.

...ведь смешиваются те [явления], крайности которых [представляют собой] единое, поскольку из [соединения] белого и высокого не получается единство, кроме как случайно, а не как «симфония», [образующаяся] из высокого и низкого [звуков].

Как видно, указывая на «ансамбль», полученный соединением неоднородных единиц – чего-то белого и какого-то высокого звука, – он стремился продемонстрировать, что такое соединение не имеет ничего общего с «симфонией», которая создается соединением только однородных единиц – звуков различной высоты.

Понятие «симфонии» у Аристотеля появляется и при описании взаимодействия красок, поскольку самые приятные из них при сочетании кажутся подобными «симфониям» (*συμφωνίας*; *Ibid. 439, 440*).

Более того, когда философ дает определение «симфонии», то он, полностью следуя пифагорейским традициям, представляет ее как

<sup>6</sup> Греческие тексты этого памятника цитируются здесь по изданию: *Bacchii Isagoge (rogatia) // Ibid. P. 292–316*.

<sup>7</sup> *Aristotelis De anima // Aristotelis Opera. Ed. by Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Vol. I. P. 481–486*.

<sup>8</sup> Греческие фрагменты этого сочинения Аристотеля приводятся по изданию: *Aristotelis De sensu // Ibid. Vol. I. P. 436–449*.

пропорцию чисел, выражающих соотношение звучаний вибрирующих струн (*Aristot. Anal. post.* 90, 19–21)<sup>9</sup> :

Τί ἐστὶ συμφωνία; Λόγος ἀριθμῶν ἐν ὀξεῖ <καὶ> βαρεῖ. Διὰ τί συμφωνεῖ τὸ ὀξὺ τῷ βαρεῖ; Διὰ τὸ λόγον ἔχειν ἀριθμῶν τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρύ.

Что такое «симфония»? – Отношение чисел, [представляющих звуки] по высоте и низине. – Отчего высокое согласуется с низким? – Благодаря тому, что существует пропорция чисел высокого и низкого [звуков].

Такой истинно пифагорейский подход к «симфонии» был характерен не только для Аристотеля, но и почти для всей Античности, поскольку пифагорейцы оказали сильнейшее влияние на развитие науки о музыке посредством математических категорий.

Вообще, необходимо отметить, что осознание «симфонии» стало одной из проблем античной музыкальной эстетики. Ведь задача состояла в том, чтобы осмыслить, в чем состоит разница в восприятии «симфонии» и «диафонии».

Так например, в музыковедческом трактате «Гармоническое введение» (*Εἰσαγωγή ἁρμονική*) автор, названный в рукописях Клеонидом (*Κλεονεΐδης*, см. Главу 2, § 1), представляет читателям «диафонию» (*Cleon. Isag.* 5)<sup>10</sup> следующим образом:

δύο φθόγγων ἀμιξία μὴ οἴων τε κραθῆ-  
ναι, ἀλλὰ τραχυθῆναι τὴν ἀκοήν.

несмешанность двух звуков, не желающих смешиваться и раздражающих слух.

Пифагорейцев, относившихся с недоверием, а иногда и с презрением, к показаниям слуха и всех органов чувств, вначале вообще не интересовала проблема звукового восприятия. Однако, как следует из приведенных высказываний Аристотеля, в этом вопросе он не пошел далее простейшего сравнения «симфонии» и «гомофонии», т. е. созвучия двух разновысотных звуков и двух одновысотных. Это говорит о том, что философ не имел никаких представлений о подлинной разнице между «симфонией» и «диафонией» или хотел представить их разницу, не следуя науке о музыке.

Более того, оценивая любые соединения, а не только музыкальные, философ склонялся в пользу объединения однородных элементов. Так, например, когда возникал вопрос,

πότερον ἐνδέχεται δυεῖν ἅμα  
αἰσθάνεσθαι ἐν τῷ αὐτῷ καὶ ἀτόμῳ  
χρόνῳ;

можно ли в одно и то же неделимое  
время воспринимать два [явления]  
или нет?

<sup>9</sup> Греческие отрывки из этого сочинения приводятся по изданию: *Aristotelis Analytica posteriora* // *Ibid.* Vol. I. P. 71–100.

<sup>10</sup> Греческие фрагменты этого памятника приводятся по изданию: *Cleonidis Isagoge harmonica* // *Solomon J. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ἁρμονική*. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill, 1980. P. 114–144.

– то ответ автора показывает, что он отдает предпочтение простой «гомофонии» (*Aristot. Sens.* 447, 18–22):

τοῦτο δὴ ὑποκείσθω, καὶ ὅτι ἐκάστου μᾶλλον ἔστιν αἰσθάνεσθαι ἀπλοῦ ὄντος ἢ κεκραμένου, οἶον οἴνου ἀκράτου ἢ κεκραμένου, καὶ μέλιτος, καὶ χροᾶς, καὶ τῆς νήτης μόνης ἢ ἐν τῷ διὰ πασῶν, διὰ τὸ ἀφανίζειν ἄλλα. τοῦτο δὲ ποιεῖ ἐξ ὧν ἐν τι γίνεται.

И пусть это будет установлено, что каждая [категория] воспринимается лучше, если она является простым, нежели смешанным. Например, неразбавленное вино [лучше воспринимается], чем смешанное, а также мед и цвет, и одна «нэта» [лучше], чем [«нэта»] в октаве. [Происходит же это] из-за того, что [при смешении] они скрывают друг друга, а это создает из них нечто единое.

Следовательно, по мнению Аристотеля, восприятие одного-единственного звука музыкальной системы – «нэты» – значительно лучше, чем звучание той же «нэты», но одновременно с другим звуком, отстоящим от предыдущего даже на октаву. Если философ так квалифицировал самый легко воспринимаемый октавный интервал, то совершенно очевидно, что звучание других интервалов оценивалось им еще более негативно.

Но главный и единственный вывод, возникающий после знакомства с музыковедческими воззрениями Аристотеля, показывает, что он ничего не понимал в такой музыкальной категории, как интервал. Это подтверждается и следующим сообщением.

### § 3. СЕРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНТЕРВАЛОВ В ФИЛОСОФСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ

Продолжая высказываться не только о результатах соединения звуков, при которых создаются интервалы, но и о результатах соединения интервалов, Аристотель, следуя своим философским воззрениям, видит в них (*Ibid.* 448, 8–12) сопоставление

γὰρ εἰσιν ἀντικειμένων, οἶον τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ διὰ πέντε, ἂν μὴ ὡς ἐν αἰσθάνηται

противоположностей, например, октавы и квинты, если они не воспринимаются как [нечто] единое.

Последнюю фразу можно понимать в том смысле, что отдельные октава и квинта – противоположности, как и все интервалы. Но их соединение (октавы и квинты), когда в результате создается другой интервал, называемый «дуодецимой» (τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ διὰ πέντε), то он, по мнению философа, представляет собой новое единство. Вместе с тем, ту же самую фразу можно понимать и иначе: звуки, составляющие октаву и квинту, могут квалифицироваться и как противоположные, и как некое единство. Такая «двуликость» высказываний – еще одно подтверждение того, что проблема толкования музыкальных интервалов была весьма сложной для Аристотеля.

Наряду с «симфонией», в его текстах довольно часто встречается термин «диесис» (ἡ διέσις), название которого произошло от глагола διίημι («распускать», «выпускать»). Этот «диесис» в античной теории музыки обозначал один из наименьших интервалов. Действительно, знаменитый и выдающийся музыковед Аристоксен утверждал (*Aristox. Elem. harm.* 27–28)<sup>11</sup>:

Καλείσθω δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον διέσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη, τὸ δ' ἐχόμενον διέσις χρωματικὴ ἐλαχίστη, τὸ δὲ μέγιστον ἡμιτόνιον.

Пусть наименьшая [часть тона] называется наименьшим энгармоническим «диесисом», примыкающая же [к ней часть] – наименьшим хроматическим «диесисом», а наибольшая – полутоном.

Как известно, такой интервальной структурой тетрахорда (снизу – вверх) обладала «хроматика»:  $\frac{1}{2}$  т. –  $\frac{1}{2}$  т. –  $1\frac{1}{2}$  т.; энгармония же (также снизу вверх):  $\frac{1}{4}$  т. –  $\frac{1}{4}$  т. – 2 т.

Но указанные Аристоксеном в цитированном фрагменте величины получены посредством предложенного им метода, так называемого *геометрического* деления тона на 12 равных частей. Тогда наименьший «энгармонический диесис» в  $\frac{1}{4}$  тона составляет величину в  $\frac{3}{12}$  части такого тона, а наименьший «хроматический диесис» в  $\frac{1}{3}$  тона – акустическую единицу в  $\frac{4}{12}$  части тона<sup>12</sup>. Анализируя эти величины, Аристоксен писал (*Ibid.* 57):

τῶν δὲ τοῦ τόνου μερῶν μελωδεῖται τὸ ἥμισυ, ὃ καλεῖται ἡμιτόνιον, καὶ τὸ τρίτον μέρος, ὃ καλεῖται διέσις χρωματικὴ ἐλαχίστη, καὶ τὸ τέταρτον, ὃ καλεῖται διέσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη· τούτου δ' ἕλαττον οὐδὲν μελωδεῖται διάστημα.

Среди частей тона в музыке используются: половина, которая называется полутоном; третья часть, которая называется наименьшим «хроматическим диесисом», и четверть [как часть тона], которая называется наименьшим «энгармоническим диесисом».

Следовательно, «диесис» обозначал наименьший для каждой ладовой формы интервал, выразившийся разными величинами: четверть тона и треть тона, а нечто другое – полутон. Но по тексту Аристотеля, в котором упоминается «диесис», совершенно очевидно, что философ не освоил музыкальные особенности этого интервала.

#### § 4. ПРОДОЛЖЕНИЕ УЖЕ УПОМИНАВШИХСЯ ФИЛОСОФСКИХ ТРАДИЦИЙ

Продолжая вводить музыкальные категории в самые разнообразные немusикальные ситуации, Аристотель размышляет над абстрактным «целым» как над некой системой, образованной комплексом со-

<sup>11</sup> Греческие фрагменты из этого сочинения представлены по изданию: *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954.

<sup>12</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. III. С. 559–567.

ставляющих ее элементов. Философ призывает обнаруживать в ней некую «начальную меру» (τὸ πρῶτον μέτρον), т. е. своеобразную единицу измерения, чтобы с ее помощью можно было определять состав целого. Так, рассматривая феномен «начальной меры» в музыке и в речи, Аристотель обнаруживает его в «диесисе» и букве (*Aristot. Metaph. IV, 1016, 18–25*):

Τὸ πρῶτον μέτρον ἀρχή· ᾧ γὰρ πρῶτῳ  
γνωρίζομεν, τοῦτο πρῶτον μέτρον  
ἐκάστου γένους· ἀρχή οὖν τοῦ  
γνωστού περὶ ἕκαστον τὸ ἔν. οὐ  
ταῦτο δὲ ἐν πᾶσι τοῖς γένεσι τὸ  
ἔν. ἔνθα μὲν γὰρ διεσις, ἔνθα δὲ τὸ  
φωνῆεν ἢ ἄφωνον·

Начало – [это] начальная мера, ибо по начальной [мере] мы познаем [любую вещь, потому что] это начальная мера каждого рода. Значит, начало – это единое в каждом [роде того], что познается. Но единое не одно и то же во всех родах: здесь – «диесис», а там – гласная или согласная [буква].

В основе этого воззрения, отождествляющего мельчайший интервал и букву, лежит трактовка двух данных категорий как мельчайшей единицы, пригодной для «измерения» звуковых и вербальных образований.

Аналогичным образом Аристотель сопоставлял с «диесисом» и античную единицу измерения веса – «мину», составлявшую величину в 436,6 грамма (*Aristot. Anal. post. I, 84, 37–40*):

Ὡσπερ ἐν τοῖς ἄλλοις ἡ ἀρχὴ ἀπλοῦν,  
τοῦτο δ' οὐ ταῦτο πανταχοῦ, ἀλλ' ἐν  
βάρει μὲν μνᾶ, ἐν δὲ μέλει διεσις,  
ἄλλο δ' ἐν ἄλλῳ.

Как [и] в других случаях, начало – просто, однако не везде оно одно и то же: в весе – «мина», в музыке – «диесис», а в другом – другое.

Подобные сравнения можно найти у философа довольно часто (см., например: *Aristot. Metaph. IX 1052, 33–35*, а также *IX 1053, 13–19*).

Аристотель использует «диесис» и при осмыслении других важных для его философских воззрений категорий. Так, он анализирует восприятие зрением просяного зерна и слухом – интервала «диесис» (*Aristot. Sens. 445b, 31–446a5*). Несмотря на всю парадоксальность такого примера, он свидетельствует о том, насколько для Аристотеля был интересен «диесис» как немзыкальная единица.

## § 5. ФИЛОСОФ КАК ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ПИФАГОРЕЙСКИХ УСТАНОВЛЕНИЙ

Музыкально-акустические воззрения философа во многом основывались на пифагорейском учении, хотя он иронически относился, например, к пифагорейской концепции «гармонии сфер» (см. *Aristot. De cael. 290, 13–291*). Он утверждал, что ее создатели подгоняют факты под свои теории (*Ibid. 293, 24–28*; см. также: *Aristot. Metaph. I5, 985–986*):

... οὐ πρὸς τὰ φαινόμενα τοὺς λόγους  
καὶ αἰτίας ζητοῦντες, ἀλλὰ πρὸς τινὰς  
λόγους καὶ δόξας αὐτῶν τὰ φαινόμενα  
προσέλκοντες καὶ πειρώμενοι  
συγκοσμεῖν.

...не стремясь [познать] доказатель-  
ства обнаруженных явлений и [их]  
причин, а подтасовывая и выпячи-  
вая некоторые [другие] доказатель-  
ства, они [так] представляют свои  
воззрения об очевидных явлениях.

Однако, несмотря на столь критические высказывания, Аристотель вслед за пифагорейцами считал, что для возникновения звука «необходимо, чтобы появился удар твердых тел друг о друга и по воздуху» (δεῖ στερεῶν πληγὴν γενέσθαι πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸν ἄερα. – *Aristot. Anim.* 419, 19–22)<sup>13</sup>. Если такое утверждение можно рассматривать как влияние общеантических идей, воспринятых от пифагорейцев, то в ряде других его воззрений непосредственное влияние пифагореизма проявляется уже явно.

Подобно пифагорейцам, низкое звучание Аристотель рассматривал как следствие медленного движения, а высокое – как результат быстрого (*Aristot. Topic.* 107, 14–15)<sup>14</sup>:

Φωνὴ μὲν γὰρ ὀξεῖα ἢ ταχεῖα,  
καθάπερ φασὶν οἱ κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς  
ἀρμονικοί.

Высокий звук – быстрый, как го-  
ворят гармоники, занимающиеся  
числами.

Здесь совершенно очевидно просматривается влияние пифагорейской теории. Одновременно с этим, нужно обратить внимание на попытку Аристотеля продемонстрировать разницу между низким и высоким звуками, которые отличаются от тихого и громкого звуков (*Aristot. De gener. anim.* 786–787):

... ἐστὶν ἕτερον τὸ βαρὺ καὶ ὀξὺ ἐν  
φωνῇ μεγαλοφωνίας καὶ μικροφωνίας,  
ἔστι γὰρ καὶ ὀξύφωνα μεγαλόφωνα καὶ  
μικρόφωνα βαρύφωνα ὡσαύτως.

...низина и высота в голосе – [не-  
что] другое, чем громкость голоса  
и тихость голоса, ведь [как] суще-  
ствуют высокоголосые, громкого-  
лосые и точно так же – тихоголосые  
[и] низкоголосые.

Конечно, в представлении данной темы не указываются конкретные причины подобных отличий. Но, возможно, процитированный текст можно воспринимать как шаг на пути к тому, чтобы в будущем подойти вплотную к выяснению причин динамики столь разных звучаний (*Ibid.*):

μεγαλόφωνα μὲν οὖν ἐστὶν ἐν τῷ πολὺ  
ἀπλῶς εἶναι τὸ κινουμένον, μικρόφωνα  
δὲ τῷ ὀλίγον.

Итак, громкоголосие – это когда  
то, что двигается, просто находится  
в большом количестве, а тихоголо-  
сие – в небольшом.

<sup>13</sup> Греческие фрагменты этого сочинения Аристотеля приводятся по изданию: *Aristotelis De anima // Aristotelis Opera*. Ed. by Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Vol. I. P. 481–486.

<sup>14</sup> Греческие фрагменты этого сочинения Аристотелеса приводятся по изданию: *Aristotelis Topica // Ibid.* Vol. I. P. 100–160.

## § 6. О СЛУХЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЯХ

В сочинениях Аристотеля можно найти также детальное объяснение его понимания процесса слухового восприятия, основанного на том, что звук, распространяющийся по воздуху, достигает органов слуха. Кратко его взгляд на эту проблему представлен в следующем тексте (*Aristot. Anim.* 420):

ψοφητικὸν μὲν οὖν τὸ κινητικὸν ἐνὸς ἀέρος συνεχοῦς μέχρι ἀκοῆς, ἀκοῆ δὲ συμφυῆς ἀήρ· διὰ δὲ τὸ ἐν ἀέρι εἶναι κινουμένου τοῦ ἕξω κινεῖ. διόπερ οὐ πάντα τὸ ζῶον ἀκοῦει, ἀλλ' ὅσιν, οὐδὲ πάντα διέρχεται ὁ ἀήρ·

Итак, звучание – это движение слитного единого воздуха к слуху. Воздух же связан со слухом, поскольку то, что двигается в воздухе вне [органа слуха], двигается и внутри [него]. Поэтому живое существо слышит не всем [телом], а ушами, поскольку воздух распространяется не повсюду.

Музыкально-эстетические воззрения Аристотеля также не были лишены влияния пифагорейцев и основывались на понимании того, что «красота заключена в величине и порядке» (τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί – *Aristot. Poet.* 1450, 36–37)<sup>15</sup>. По его мнению, «самые главные формы прекрасного – порядок, соразмерность и определенность» (τάξις, συμμετρία, τὸ ὀρισμένον. – *Aristot. Metaph.* 1078).

Эти категории он стремился обнаружить в любом явлении, которое толковалось им как прекрасное. При знакомстве с соответствующими текстами Аристотеля возникает впечатление трудностей, с которыми сталкивалась эстетика его времени при стремлении обнаружить такие категории в музыке.

То же самое можно с полным основанием сказать и о трудностях, возникавших при попытке осмыслить роль музыки в жизни человека и общества. Не скрывая таких проблем, Аристотель откровенно сообщал (*Aristot. Polit.*, 1339):

οὔτε γὰρ τίνα ἔχει δύναμιν ῥάδιον περὶ αὐτῆς διελεῖν, οὔτε τίνος δεῖ χάριν μετέχειν αὐτῆς, πότερον παιδιᾶς ἔνεκα καὶ ἀναπαύσεως, καθάπερ ὕπνου καὶ μέθης.

нелегко определить какое бы то ни было значение [музыки] и почему ею нужно заниматься – ради забавы ли и отдыха, подобно сну и попойке.

Такие сомнения существовали не только у Аристотеля, но и вообще в античном обществе. Однако в процессе рассуждений философ склоняется к мысли, что «музыка как-то направляет к добродетели» (πρὸς ἀρετὴν τι τείνειν τὴν μουσικὴν. – *Ibid.* 1339a 22–23). В этом он видел одну из главных задач музыки.

<sup>15</sup> Греческие фрагменты этого сочинения приводятся по изданию: *Aristotelis Poetica* // *Ibid.* Vol. II. P. 447–462.

## § 7. МУЗЫКА КАК РЕЗУЛЬТАТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО «ПОДРАЖАНИЯ»

Две важнейшие аристотелевские идеи, с позиций которых он оценивал любое искусство, в том числе и музыкальное, – это «подражание» (μίμησις) природе и жизни людей.

По Аристотелю, существовал целый ряд художественных жанров и разновидностей искусств, представляющих собой «подражание» самым разным житейским ситуациям. К ним он относил эпическую поэму, трагедию, комедию и дифирамбическую поэзию. По мнению философа, в них музыка участвует наряду с другими искусствами, а «подражание» осуществляется ритмом, словом и гармонией» (ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ. – *Aristot. Poet.* 1447, 13–26). Аристотель считал, что музыкальные виды искусства – «авлетика» и «кифаристика» – «это также подражания, но посредством “гармонии и ритма”». Для правильного понимания его взглядов нужно учитывать, что под «словом» здесь подразумевается поэзия, под «ритмом» – танец, а под «гармонией» – сама музыка.

Согласно убеждениям философа, каждое произведение любого из искусств способно создать некое подражание человеческим характерам и вполне определенному состоянию духа: воинственности, нежности, негодованию, смирению и т. д. Среди таких искусств музыка занимает особое место (*Aristot. Polit.* 1340a 18–25), поскольку

ἔστι δ' ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς  
ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ  
τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος.

в «ритмах» и «мелосах» содержатся самые большие подобиия подлинным характерам гнева и кротости.

«Гармония» для Аристотеля – широкое понятие, включающее в себя весь комплекс средств музыкальной выразительности. В его представлениях она подобна такому сложному и многозначному феномену, как «стиль». Известно, что в каждую конкретную историческую эпоху даже в различных музыкальных стилях используется один и тот же звуковой материал. А специфика стиля заключается в особом его воплощении, что и создает разнообразие сосуществующих в одно и то же время разных художественных направлений.

## § 8. ГАРМОНИЯ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ И ИХ ЖАНРОВ, ВЛИЯЮЩИХ НА ВОСПИТАНИЕ

Термином «гармония» Аристотель определяет распространенные в античной художественной жизни музыкальные стили, сформировавшиеся в художественной практике. Среди них он упоминает только «дорийский» и «фригийский» (*Aristot. Polit.* 1276, 6–9):

ἁρμονίαν τῶν αὐτῶν φθόγγων ἑτέραν  
εἶναι λεγόμεν ἄν ὅτε μὲν ἢ Δωρίος ὅτε  
δὲ Φρύγιος.

Мы говорим, что «гармония» одних и тех же звуков может быть различной, в одном случае «дорийской», а в другом – «фригийской».

Своеобразие этих и других национальных стилей – «дорийского», «лидийского» и «фригийского», созданных в музыкальных культурах народов, населявших Древнюю Элладу и Древний Рим, – играло важную роль во взглядах Аристотеля, равно как и Платона, о чем общалось в предыдущей главе.

Аристотель подробно рассуждает о влиянии музыки указанных стилей на человека. Он убежден, что при прослушивании соответствующих «мелосов» эмоциональное состояние человека изменяется. Согласно его представлениям, слушатель, только что сопереживавший деяниям и сюжетной ситуации, осуществленным музыкально-художественными средствами, как бы освобождается от излишних реальных страстей. Особенно явно, по мнению философа, это происходит при слушании «священных мелосов» (τῶν ἱερῶν μελῶν. – Ibid. 1342, 9–11),

... ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι  
τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡσπερ  
ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

...когда для души используют «мелосы» очистительных мистических обрядов, словно дающих исцеление и очищение.

Взяв за основу это суждение, философ сформулировал идею о способности искусства «очищать» души людей (Ibid. 1342, 14–17), когда

καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν  
καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς ὁμοίως  
δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει  
χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

благодаря удовольствию ко всем приходит некое очищение и облегчается [состояние]; точно так же очистительные «мелосы» приносят людям безвредную радость.

Подобно некоторым его современникам и предшественникам (но далеко не всем), Аристотель искренне верил, что музыка способна формировать «этос» (τὸ ἦθος – «нрав», «обычай», «характер») человека. В этом вопросе он был последователем Дамона Афинского и Платона, видевших в музыке важное средство воспитания. Как и они, Аристотель стремился использовать стилевое разнообразие, характерное для древнегреческой музыкальной жизни, при решении педагогических задач (Ibid. 1342, 16–23). А его педагогические воззрения стали следствием особого отношения к музыке, бытовавшего в то время.

В наиболее просвещенной части древнегреческого общества приветствовалось умение свободнорожденных граждан музицировать. Но оно не должно было выходить за пределы дилетантских навыков, когда во время или после совместной трапезы каждый из ее участников мог спеть незатейливую застольную песенку, сопровождая свое пение любительским бряцанием на простейшей лире.

Самым популярным таким жанром, как известно, был «сколий» (τὸ σκόλιον), название которого произошло от прилагательного σκολιός – «искривленный», «изогнутый». Этот древнегреческий жанр застольной песни упоминался в античной литературе довольно часто. «Сколием» называли песню, поющуюся после того, как исполнитель был основательно «подогрет» выпитым вином.

Содержание «сколия» могло быть самым различным – от гимна в честь возлюбленной до прославления плотских радостей жизни.

Причем все понимали, насколько примитивен был художественный уровень такого музицирования. Аристотель также признает (Ibid. VIII, 1339, 34–38):

... βέλτιον ἀπεργάζεσθαι τοὺς αὐτὸ τοῦτο πεποιημένους ἔργον καὶ τέχνην τῶν τοσοῦτον χρόνον ἐπιμελουμένων ὅσον πρὸς μάθησιν μόνον.

...лучше исполняют свои произведения те, кто упражняются в этом деле и [в] искусстве, длительное время обучаясь только [ему].

Как мы видим, здесь речь идет о музыкантах-профессионалах. Однако ни у кого из свободнорожденных граждан Древнего Рима не должно было возникать желания добиться в искусстве таких же результатов. И примером для них были боги (Ibid. VIII, 1339, 6–11):

Οὐ γὰρ ὁ Ζεὺς αὐτὸς ᾄδει καὶ κιθαρίζει τοῖς ποιηταῖς, ἀλλὰ καὶ βαναύσους καλοῦμεν τοὺς τοιοῦτος καὶ τὸ πράττειν οὐκ ἀνδρὸς μὴ μεθύοντος ἢ παίζοντος.

Ведь сам Зевс не поет и не кифарит, [подобно] творцам [музыки]. А таких [людей] мы называем ремесленниками, и [это] занятие не для [достойного] мужа, если только он не пьян или не забавляется.

Действительно, к профессиональным занятиям музыкой относились с пренебрежением. Согласно распространенным представлениям, это был удел рабов или беднейших граждан – во всяком случае, тех, кто не был способен к «благородным» занятиям государственной и военной деятельностью либо к торговле. Даже победители знаменитых древнегреческих художественных «Пифийских» конкурсов и прочих соревнований становились «героями» иного разряда, относившегося к сфере развлечений – и не более.

Аристотель был одним из многочисленных приверженцев этой идеологии. Признавая необходимость музыкального воспитания детей и юношества, он совершенно откровенно утверждал (Ibid. VIII, 1341, 5–7), что

ὅτι δεῖ τὴν μάθησιν αὐτῆς μήτε ἐμποδίζειν πρὸς τὰς ὑστερον πράξεις, μήτε τὸ σῶμα ποιεῖν βάνανσον.

занятия ею [т. е. музыкой] должны не мешать дальнейшей деятельности и не делать человека ремесленником [т. е. профессионалом].

По данному фрагменту видно, что профессиональное занятие музицированием было не в почете. Также из приведенного текста следует, что Аристотель был бы не против более активных занятий музыкой в детском и юношеском возрасте, но при весьма важных условиях (Ibid. VIII, 1341, 10–13):

... εἰ μήτε τὰ πρὸς τοὺς ἀγῶνας τοὺς τεχνικοὺς δυντεῖνοντα διαλονεῖεν, μήτε τὰ θαυμάσια καὶ περιττὰ τῶν ἔργων, ἃ νῦν ἐλήλυθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας.

...если бы не стремление усердствовать на художественных соревнованиях, [и если бы] не странности и чрезмерности творений, которые ныне разрешены на состязаниях.

В этом тексте «странности» и «чрезмерности» – отрицательная реакция на новшества, появлявшиеся в средствах музыкальной выразительности, которые вводились плеядой мастеров, живших во времена Аристотеля и до него. С такими воззрениями соглашалось большинство людей, в том числе и такие выдающиеся философы, как Платон и Аристотель. Ведь влияние этих художественных нововведений могло изменить «этос» музыки и тем самым отрицательно повлиять на воспитание слушателей. Как известно, такова судьба всех музыкальных цивилизаций, в которых появляются произведения музыкантов, отличающиеся новаторскими тенденциями, что обусловлено эволюцией музыкального мышления. В своей творческой работе профессионалы весьма часто оставляют в прошлом традиционные нормы средств музыкального воплощения художественных образов, что осложняет для современников восприятие музыкального искусства.

Аристотель отдает себе отчет в том, что всякая музыка требует осмысления и, прежде всего, – понимания ее «этоса». Но чтобы разобратся в этом, человек должен быть приобщен к основам музыкальной культуры. По словам философа (*Aristot. Polit. VIII, 1340, 35*),

ἐπεὶ τοῦ κρίνειν χάριν μετέχειν δεῖ  
τῶν ἔργων.

чтобы судить и понимать красоту  
[музыки], необходимо быть при-  
частным к ее творениям

Поэтому Аристотель вынужден был признать, что в ранней юности может быть позволено активно заниматься музыкальным искусством, но в дальнейшем эти занятия должны быть оставлены навсегда. Хотя музыка, как самостоятельная наука, и в качестве одной из наук «квадривиума», всегда пользовалась авторитетом и уважением. И если человек когда-то был приобщен к музыкальному искусству, в период зрелости он сможет вполне верно судить о том или ином музыкальном сочинении, особенно в вопросах, касающихся «этоса».

Однако здесь существовала одна особенность, которая должна была решаться в каждом случае индивидуально: насколько глубоко тот или иной юноша мог приобщиться к музыке? Не давая прямого ответа на вопрос, Аристотель (*Ibid.*) предупреждает о том, что каждый должен для себя решить,

μέχρι τε πόσου τῶν ἔργων κοινωνητέον  
τοῖς πρὸς ἀρετὴν παιδευομένοις  
πολιτικῇν.

до какого [предела] необходимо  
участвовать в творческих делах  
тем, кто воспитывается для госу-  
дарственной деятельности.

К этим же вопросам относился и другой – на каких инструментах нужно обучаться?

Действительно, отношение к инструментам, особенно в сфере воспитания, было различным. Аристотель предупреждает против занятий на «каком-либо профессиональном инструменте» (τι τεχνικὸν ὄργανον. – *Ibid. VIII, 1341, 18–28*). К ним он относит «кифару», которая, в отличие от простой и широко распространенной «лиры», считалась инструментом профессионалов. Серьезные претензии, но другого порядка, адресо-

вались «авлосу», поскольку он, по словам Аристотеля, «не нравственный, а весьма оргиастический [инструмент]» (οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μάλλον ὀργιαστικόν). В этом случае подразумевались не только его фригийское происхождение, но и репертуар «авлетики» (ἡ αὐλητικὴ) – искусства игры на авлосе.

Напомним, что в соответствии с традицией «фригийский» стиль считался сверх меры эмоциональным, возбуждающим и на этом основании признавался «оргиастическим», способным привести слушателя в иступление, т. е. в гнев, ярость и безумие. Поэтому, по мнению Аристотеля, от авлоса и вообще от «авлетики» не следовало ожидать музыки с достойным «этосом». Кроме того, согласно общепринятой точке зрения, у «авлоса» был еще один существенный недостаток: при игре на нем трудно или невозможно было петь не профессионалам. Поэтому вокальные произведения в сопровождении «авлоса», мог исполнять только профессионал, который, как известно, назывался «авлодом» (ὁ αὐλωδός). А ведь пение считалось главным стержнем музыкального воспитания, т. к. распеваящийся текст давал ясное представление о его содержании, благодаря чему нетрудно было сделать вывод и о его «этосе».

## § 8. ЕЩЕ ОДНА РЕАКЦИЯ ФИЛОСОФА НА ИНСТРУМЕНТАЛЬНУЮ МУЗЫКУ

Появление чисто инструментальной музыки – «авлетики» и «кифаристики» – создавало серьезную проблему для традиционной античной эстетики. Ведь она не была подготовлена для осмысления художественных явлений, лишенных текста, из которого можно было узнать о содержании песнопения. Как пишет Аристотель, в таких случаях люди не могли верно «судить о том, что направляет к нравственности, а что – нет» (κρίνειν το πρὸς ἀρετὴν καὶ τὸ μὴ πρὸς ἀρετὴν συντεῖνον. – Ibid. VIII, 1341, 38–39).

Поэтому нет ничего удивительного в том, что философ приходит к вполне определенному выводу, согласно которому «авлетика создает препятствие для слова» (τὸ κωλύειν τῷ λόγῳ χρῆσθαι τὴν αὐλησίαν. – Ibid. VIII, 1341, 25–28). Поэтому, как он полагал, использование «авлетики» в воспитании недопустимо.

Попутно следует отметить, что были отвергнуты также и многострунные инструменты: «пектида», «барбитон», «семиугольник», «тригон», «самбика»<sup>16</sup> – т. е. «все [инструменты], требующие профессионального умения» [πάντα τὰ δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης. – Ibid. VIII 1341, 41–42).

Таким образом, фрагменты сочинений Аристотеля, посвященные музыкальному искусству и науке о музыке, не дают оснований считать, что их автор в этих областях был мыслителем, отличавшимся своеобразием взглядов, и почти во всех своих произведениях он следовал традициям, сложившимся в античном обществе.

---

<sup>16</sup> Подробнее об этих инструментах см.: Герцман Е. В. Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020.

## Глава 4.

### Степень осведомленности в музыке небольшой группы античных философов

Ознакомившись с воззрениями о музыке самых известных и наиболее авторитетных философов-классиков – Платона и Аристотеля, – необходимо изучить аналогичные взгляды других философов. Не исключено, что они могли отличаться от тех, которым следовали Платон и Аристотель. Общеизвестно, что каждый из философов анализирует явления не только по общепринятой методике, но и согласно особенностям собственного мышления.

В настоящей главе представлены воззрения о музыке и ее особенностях небольшой группы античных философов.

#### § 1. ГЕРАКЛИТ ЭФЕССКИЙ (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφεσος)<sup>1</sup>

Это философ, живший на рубеже VI–V вв. до н. э. Среди своих современников он считался одним из самых известных представителей «диалектической философии» Античности, который видел во Вселенной постоянную борьбу противоположностей. Такого рода воззрение оказало влияние и на его эстетические взгляды. Аристотель приписывает Гераклиту следующее высказывание, относящееся к музыке (*Aristot. De mundo* 5, 396):

Μουσικὴ δὲ ὄξεις ἅμα καὶ βαρεῖς  
μακροὺς τε καὶ βραχεῖς φθόγγους  
μείζασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν  
ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν.

Музыка, соединив одновременно  
высокие и низкие звуки, [а также]  
длинные и краткие, создала из  
различных голосов единую гармо-  
нию.

В Древнем мире эта цитата часто обсуждалась и комментировалась, поэтому ее упоминание в одном из сочинений Аристотеля вполне естественно. Однако это фактически все, что сохранилось в воззрениях Гераклита Эфесского, касавшихся музыки.

#### § 2. ПАНЕЦИЙ (Πανάτιος)

Это следующий по времени жизни (185–109 гг. до н. э.) древнегреческий философ. Родившись на Родосе он долгое время жил в Риме. Он имел много учеников, среди которых был и знаменитый Цицерон. По своим философским взглядам Панеций рассматривается нашими современниками как реформатор стоицизма<sup>2</sup> и одновременно приверженец концепции Платона<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Эфес (Ἐφεσος) – один из крупнейших городов Малой Азии, располагавшийся близ устья реки Каистр.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1979. Т. V: Ранний эллинизм. С. 662.

<sup>3</sup> См.: *Places É. des. Le platonisme de Panétius // Mélanges d'archéologie et d'histoire. Paris, 1956. Т. 66. P. 83–93.*

Как и все древние философы, Панеций был осведомлен в самых различных областях знаний, среди которых наибольший интерес у него вызывали астрономия, география, история философии и религии. В уцелевших отрывках его сочинений затрагиваются в том числе и нравственные проблемы<sup>4</sup>. Кроме того, очевидно, что он также иногда интересовался музыкой. Уже упоминавшийся неоплатоник Порфирий сообщает о двух Панециях: собственно Панеции и Панеции Младшем (Παναίτιος ὁ νεώτερος). Однако в источниках зарегистрирован лишь один Панеций, поэтому нет никаких оснований предполагать, что Порфирий подразумевал двух разных философов. Во всяком случае, Младшему он приписывает авторство сочинения «О пропорциях и интервалах в геометрии и музыке» (Περὶ τῶν κατὰ γεωμετρίαν καὶ μουσικὴν λόγων καὶ διαστημάτων). Комментируя один из разделов известного трактата Клавдия Птолемея «Три книги гармоник», Порфирий приводит из указанного сочинения Панеция, впоследствии утраченного, довольно пространный отрывок (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 65–66*).

Этот фрагмент представляет собой непоследовательный по изложению материала текст, затрагивающий несколько вопросов музыкальной акустики и теории музыки. Прежде всего автор убеждает читателей в том, что термином «полутон» называется не подлинная половина тона, обосновывая свои высказывания весьма странно (*Ibid. P. 65*):

Καὶ κατὰ μουσικὴν δὲ τὸ λεγόμενον ἡμιτόνιον κατάχρησις ἐστὶν ὀνόματος. ὁ γὰρ οἰόμενος τὸ μεταξὺ διάστημα ὀξέος καὶ βαρέος διχοτομεῖσθαι μέσῳ τινι φθόγγῳ ὁμοίος ἐστὶ τῷ τὸ μεταξὺ λευκοῦ καὶ μέλανος ἢ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ διχοτομεῖσθαι λέγοντι.

В музыке же употребление слова «полутон» – неверно. Ведь тот, кто думает, что интервал между высоким и низким делится пополам на каком-то звуке, подобен тому, кто говорит, что [разница] между белым и черным либо горячим и холодным [также] делится пополам.

Совершенно очевидно, что здесь автор имел в виду знаменитую проблему пифагорейцев, не использовавших арифметический метод для того, чтобы разделить «тон», выражавшийся пропорцией 9 : 8, на две равные части. В результате в пифагорейской теории музыки фигурировали два разных полутона: меньший – «лимма» и больший – «апотома». Чтобы читатель понял, о каких интервальных единицах идет речь, целесообразно привести некоторые высказывания о них античных авторов.

Уже упоминавшийся Гауденций писал о «лимме» (*Gaud. Isag. 14*):

ἐλάττων ἄρα τὸ λεγόμενον ἡμιτόνιον τοῦ ἀληθῶς ἡμιτονίου, διόπερ λείμμα ἐκλήθη, καὶ λόγον ἔχει, ὃν τὰ σμγ' πρὸς τὰ σνς'.

Значит, то, что называется полутонном, в действительности меньше полутона, а потому оно называется «лиммой» и имеет пропорцию 243 : 256.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: *Steinmetz F.-A. Die Freundschaftslehre des Panaitios. Wiesbaden, 1967.*

Несколько иначе, но по сути то же самое, писал Клавдий Птолемей (*Ptolem. Harm. I 10*):

ἢ ὑπερέχει τὸ διὰ τεσσάρων τοῦ  
διτόνου, καλουμένην δὲ λείμμα  
ἐλάττονα εἶναι ἡμιτονίου.

То, на что кварта превышает «ди-  
тон»<sup>5</sup>, называется «лиммой», она  
меньше, чем полутон.

А «аптома» (ἢ ἀποτομή – «отрезок», «часть») – в античной теории музыки выражалась пропорцией 2187 : 2048. У того же Гауденция об «аптоме» можно прочесть следующее (*Gaud. Isag. 14*):

Τοῦ δὲ λείμματος τὸ λείπον εἰς  
συμπλήρωσιν τόνου καλεῖται ἀποτομή,  
κοινῶς δὲ καὶ αὐτὸ ἡμιτόνιον, ὥστε  
ἔσται τῶν ἡμιτονίων τὸ μὲν μείζον,  
τὸ δὲ ἔλαττον. χρῆται δὲ τὸ μὲν  
διατονικὸν γένος τῷ ἐλάττονι, τὸ δὲ  
χρωματικὸν ἀμφοτέροις.

То, что остается от «лиммы» при  
заполнении тона, называется «апо-  
томой». А в более широком употре-  
блении она [называется] и «полуто-  
ном», так что среди «полутонов»  
один больший, другой меньший.  
Диатонический лад пользуется  
меньшим [полутоном], а хромати-  
ческий – обоими.

Однако сами высказывания Панеция о «лимме» и «аптоме» отсутствуют. Поэтому можно предположить, что философ так и не разобрался в этих интервальных единицах.

Одновременно с этим Панеций, обращаясь, очевидно, к тем, кто совершенно далек от науки о музыке либо делает только первые шаги в ее познании, обращает внимание на то, что величина интервала не зависит от громкости звучания составляющих его звуков (*Ibid. P. 65–66*):

οὐ γὰρ παρὰ τὰ μεγέθη τῶν φθόγγων  
ἢ περὶ τὰ σύμφωνα πραγματεία, ἀλλὰ  
περὶ τὰς ποιότητας.

Ведь дело, касающееся «симфо-  
ний», [закljučается] не в громко-  
сти звуков, а в [их] качественных  
особенностях.

οἱ δ' ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπειδὴν  
λέγουσι τὸ διὰ πασῶν ἐν  
διπλασίονι λόγῳ, οὐ τοῦτο λέγουσιν,  
ὅτι τὸ μέγεθος τοῦ φθόγγου τῆς νήτης  
διπλοῦν ἐστὶ τοῦ μεγέθους τῆς ὑπάτης  
ἢ ἀνάπαλιν.

Когда ученые говорят, что октава  
[выражается] двойным отноше-  
нием, то они не утверждают, что  
«нэта» – удвоенная величина «ги-  
паты», или наоборот.

τεκμήριον δέ, ἐάν τε γὰρ σφόδρα πλήττωσι  
τὰς χορδὰς, ἐάν τε τὴν μὲν μάλλον, τὴν δ'  
ἥττον – τὸ μὲν διάστημα αὐτόν.

Свидетельство [этому указывается  
так]: когда они ударяют струны  
сильно, то если по одной сильнее,  
а по другой слабее, то интервал  
[останется] один и тот же.

ἢ δὲ μάλλον πληττομένη χορδὴ μείζονα  
ἀποτελεῖ ἦχον, ὥστ' ἔοικεν οὐκ ἐν  
μεγέθει τὸ διάστημα λέγεσθαι.

Струна, ударенная больше, создает  
более громкое звучание, поэтому  
не следует говорить, что интервал  
[зависит] от громкости [звучания].

<sup>5</sup> То есть двухтоновый интервал.

Если Панеций посвящает этот довольно пространный и загадочно-нелепый текст аргументации своего утверждения, то можно предположить, что он столкнулся с противоположной точкой зрения и посчитал своим долгом подвергнуть ее критике.

Вообще же, все говорит о том, как и многие другие философы, был убежденным сторонником пифагорейцев. Кроме приверженности идее о невозможности деления тона (9 : 8) на две равные части, он вслед за последователями Пифагора следовал и другим их концепциям.

Так, например, Панеций считал выдающимся достижением пифагорейцев изобретение «канона» (ὁ κανών) – специально сконструированного примитивного струнного инструмента для демонстрации формирования интервальных пропорций. Поэтому «канон», никогда не использовавшийся в музыкальной практике, по мнению пифагорейцев и Панеция являлся самым точным средством для определения интервальных пропорциональных образований. Более того, Панеций был убежден, что обнаружение пропорциональных выражений интервалов стало возможным лишь из-за слабости человеческого слуха, который зачастую не в состоянии определить их точность (Ibid. P. 66):

...ἄτοπον δὲ δοκεῖ τὴν ἀκοὴν πολὺ  
ἀσθενεστέραν ὑπάρχουσαν τῆς ὄψεως  
χωρὶς μέτρου τινος καὶ κανόνος  
κρίνειν τὰ σύμφωνα τῶν διαστημάτων.

οἱ γὰρ αὖ τῇ αἰσθήσει προσέχοντες ὡς  
ἐκ γειτόνων φωνῆν ἀκούοντες, ὅμοιοι  
φαίνονται τοῖς χωρὶς μέτρου διὰ  
τῆς ὄψεως περὶ τῆς κατὰ τὰ μεγέθη  
συμμετρίας ἀποφαινομένοις, οἱ πολὺ  
ἀφαιμαρτάνουσι τῆς ἀληθείας.

...неверно считать, что слух, являющийся [в действительности] более слабым, чем зрение, может определить «симфонные» среди интервалов без некоторой меры и «канона».

Те, кто обращаются к чувству, словно слушающие голос от соседей, подобны тем, кто объявляет о правильности величин при помощи зрения, без измерения. [Такие воззрения] полностью лишены истины.

Таковы сохранившиеся воззрения Панеция, весьма далекие от музыки, но представленные как касающиеся музыки.

### § 3. АДРАСТ АФРОДИСИЙСКИЙ (Ἰδραστός ὁ Ἀφροδισιεύς)

Теперь целесообразно познакомиться с музыкальными воззрениями этого древнегреческого ученого рубежа I–II вв. Он фигурирует в истории античной науки также как «перипатетик», т. е. как последователь школы Аристотеля; к сожалению, трудов его не сохранилось. Но, судя по уцелевшим фрагментам из них у более поздних авторов, Адраст работал в сфере дисциплин «квадривиума», среди которых, как известно, была и музыка.

О его музыкально-теоретических воззрениях можно узнать из двух источников. Один из них – трактат математика II в. Теона Смирнского

(Θέων ὁ Σμυρναῖος). Второй источник – уже упоминавшиеся комментарии Порфирия к «Гармоникам» Птолемея.

В последнем указываются две работы Адраста: «Пифагорейские установления» (Πυθαγορεῖοι ἐκτιθέμενοι – *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 7) и «[Комментарий] к “Тимею” [Платона]» (Εἰς τὸν Τίμαλον. – *Ibid.* P. 96). По содержащимся в них сообщениям, музыкально-теоретические интересы Адраста были сосредоточены на изучении акустической природы звучания, пропорциональных выражений интервалов и музыкальных систем.

Свои представления о «составе» музыки Адраст излагал, опираясь на положения грамматики, категории которой располагались от простых к сложным в следующем порядке: буквы – слоги – слова. Аналогичным образом Адраст рассматривал и начальные элементы теории музыки: звуки – интервалы – системы. В сочинении Теона Смирнского содержится такое сообщение (*Theon. Smyrn.* P. 49)<sup>6</sup>:

ὁ δὲ περιπατητικὸς Ἄδραστος,  
γνωριμώτερον περὶ τε ἀρμονίας καὶ  
συμφωνίας διεξίων, φησί·

καθάπερ τῆς ἐγγραμμάτου φωνῆς καὶ  
παντὸς τοῦ λόγου ὀλοσχερῆ μὲν καὶ  
πρῶτα μέρη τὰ τε ῥήματα καὶ ὀνόματα,  
τούτων δὲ αἱ συλλαβαί, αὐταὶ δ' ἐκ  
γραμμάτων, τὰ δὲ γράμματα φωναὶ  
πρῶταί εἰσι καὶ στοιχειώδεις καὶ  
ἀδιαίρετοι καὶ ἐλάχισταί...;

οὕτως καὶ τῆς ἐμμελοῦς καὶ ἡρμοσμένης  
φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ μέλους  
ὀλοσχερῆ μὲν μέρη τὰ λεγόμενα  
συστήματα, τετράχορδα καὶ  
πεντάχορδα καὶ ὀκτάχορδα:

ταῦτα δὲ ἐστὶν ἐκ διαστημάτων, τὰ δὲ  
διαστήματα ἐκ φθόγγων, οἵτινες πάλιν  
φωναὶ εἰσι πρῶται καὶ ἀδιαίρετοι καὶ  
στοιχειώδεις, ἐξ ὧν πρῶτον  
συνίσταται τὸ πᾶν μέλος καὶ εἰς ἃ  
ἔσχατα ἀναλύεται.

Перипатетик же Адраст, рассказывая наиболее известное о «гармонии» и «симфонии», говорит [следующее].

Подобно тому как на письме и при всякой речи важные и главные части – [это] глаголы и существительные, а их [составляют] слоги, тогда как эти [слоги образуются] из букв, а буквы – суть начальные звуки, элементарные, неделимые и наименьшие <...>,

Так и при стройном и гармоническом звучании, в любом мелосе важные [части] – так называемые системы: «тетра хорды», «пента хорды», «окта хорды».

Они состоят из интервалов, а интервалы – из музыкальных звуков, которые опять-таки являются начальными звуками, неделимыми и элементарными. Из них, прежде всего, состоит всякий мелос, и на эти наименьшие [частицы] он расчленяется.

Конечно, эта известная в Античности идея не принадлежит Адрасту. Так, практически современник Адраста, римский оратор и ученый Фабий Квинтилиан, выяснил для себя следующее: «Архит

---

<sup>6</sup> Греческие фрагменты этого источника представлены здесь по изданию: *Theonis Smyrnaei philosophi platonici Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium*. Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878.

и Эвен<sup>7</sup> полагали, что грамматика подчинена музыке» («Archytas atque Euenus etiam subiectam grammaticen musicae putaverunt». – *Quint F. Instit. Orat. I, 10, 17*)<sup>8</sup>. Здесь подразумевалось не звучащее музыкальное искусство, а наука о музыке, категории которой распределялись по тому же принципу, что и категории грамматики. Очевидно, такая идея основана на популярных в древности представлениях о том, что все системы строятся по одному правилу: от простого к сложному. Значит, Адраст в этом вопросе излагал общепринятую точку зрения.

Его определение «симфонии» также не отличалось оригинальностью. Более того, он не предлагает никаких конкретных критериев для определения симфонных интервалов. По мнению Адраста, звуки между собой «симфонны», т. е. созвучны, «благодаря некоему родству и общности» (κατά τινα οἰκειότητα καὶ συμπάθειαν. – *Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 96*). Как сообщает Порфирий, это цитата из комментариев Адраста к «Тимею» Платона (Εἰς τὸν Τίμαιον).

Среди «симфоний» Адраст выделяет кварту, о чем писал также и Теон Смирнский (*Theon. Smyrn. P. 66*):

κυριωτάτη δὲ πασῶν, φησὶν, ἡ διὰ  
τεσσάρων συμφωνία: ἐκ γὰρ ταύτης  
καὶ αἱ λοιπαὶ εὐρίσκονται.

А самая важная среди всех [«симфоний»], – говорит он, – «симфония» кварты, ибо по ней отыскиваются и остальные [музыкальные категории].

Такое утверждение нетрудно понять, когда речь идет об античном тетраордном мышлении. Максимум внимания Адраст уделял представлению различных теоретических положений, связанных с определением интервальных пропорций и с соответствующими арифметическими операциями (*Theon. Smyrn. P. 76*):

πάλιν δὲ κατὰ τὴν ἀριθμητικὴν  
παράδοσιν λέγονται <λόγοι> τῶν  
ἀριθμῶν, ὡς καὶ ὁ Ἄδραστος  
παραδίδωσιν, οἱ μὲν πολλαπλάσιοι,  
οἱ δὲ ἐπιμόριοι, οἱ δ' ἐπιμερεῖς,  
οἱ δὲ πολλαπλασιασεπιμόριοι, οἱ δὲ  
πολλαπλασιασεπιμερεῖς ...

Согласно опять-таки арифметическому учению, – как передает и Адраст, – одни [пропорции] чисел именовются «кратными», другие – «эпиморными», третьи – «эпимерными», четвертые – «кратно-эпиморными», пятые – «кратно-эпимерными»...

Первый упомянутый в этом тексте тип пропорции – «кратный» (πολλαπλάσιος, *lat. multiplex*), когда меньшее число содержится в большем два или более раз:  $\frac{2}{1}$ ,  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{4}{1}$  и т. д.

Второй вид – «эпиморный» (ἐπιμόριος – «сверхчастный», *lat. superparticularis*) – предполагает вариант, при котором большее число полностью содержит меньшее и еще одну его часть:  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{5}{4}$  и т. д.

<sup>7</sup> Архит Тарантский (Ἀρχύτας ὁ Ταραντῖνος) – ученый-пифагореец IV в. до н. э. Эвен (Εὔηνος) – философ и автор элегий, старший современник Платона.

<sup>8</sup> Латинские фрагменты этого источника представлены здесь по изданию: *Quint F. Instit. orat. – Quintiliani M. F. Institutionis oratoriae libri XII. Ed. by L. Radermacher. Lipsiae, 1907.*

Третий вид – «эпимерный» (ἐπιμερής – «сверхразделенный», лат. *superpartiens*), при котором большее число полностью содержит меньшее и еще более чем одну его часть:  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{9}{5}$  и т. д.

Совершенно очевидно, что все эти пропорции, как и не представленные здесь их варианты, не имеют никакого отношения к музыке, а являются только единицами антимузыкальной концепции пифагорейцев.

Интересны сведения, касающиеся представлений Адраста о типах музыкальных систем: одни из таких типов отражают особенности художественной практики и поэтому полностью зависят от вокальных и слуховых возможностей исполнителей, а другие являются умозрительными, призванными сконструировать логику гармонии того, что недоступно обычной музыке (см. ниже).

Для их сравнения Адраст выбрал две противоположные по размерам системы, поскольку они предназначались для формирования схем, отражающих разные задачи. Одна из них, двухоктавная, была сформирована для того, чтобы помочь осмыслить явления музыкальной практики. Ее создателем Адраст считает музыковеда Аристоксена, хотя в сохранившихся сочинениях Аристоксена она отсутствует. Другая – умозрительная, демонстрирующая представления Платона о мировой душе, которая, согласно мнению Адраста, по сути своей бесконечна и для своего теоретического воплощения не может ограничиваться рамками *диаграмм*, принятых в античном музыкознании (*Theon. Smyrn.* P. 63–65):

ὁ δὲ Πλάτων καὶ γένος διάτονον καὶ συστήματος μέγεθος ἐπὶ τὸ τετράκις διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε καὶ τόνον προαγόχεν.

εἰ δὲ λέγοι τις, φησὶν ὁ Ἄδραστος, ὡς οὐ δέον ἐπὶ τοσοῦτον ἐκτείνειν, Ἄριστόξενος μὲν γὰρ ἐπὶ τὸ δις διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων τὸ τοῦ καθ' αὐτὸν πολυτρόπου διαγράμματος πελοῖηται μέγεθος, οἱ δὲ νεώτεροι τὸ πεντεκαίδεκάχορδον τρόπον μέγιστον ἐπὶ τὶ τρις διὰ πασῶν καὶ τόνον διεστηκός, ῥητέον, φησὶν, ὡς ἐκεῖνοι μὲν πρὸς τὴν ἡμετέραν χρῆσιν ὀρώντες οὕτως ἐποίουν, ἡγούμενοι μὴ πλεῖον τι τούτων δύνασθαι μήτε τοὺς ἀγωνιζομένους φθέγγεσθαι μήτε τοὺς ἀκούοντας εὐγνώστως κρίνειν,

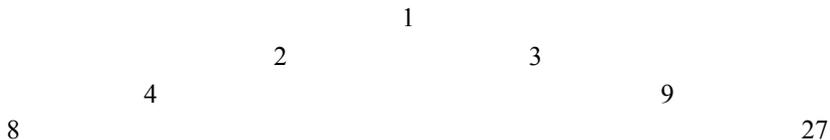
Платон доводил «диатонический лад» и величину [его] системы до [диапазона, составляющего] четыре октавы, квинту и тон.

Если кто-то скажет, утверждает Адраст, что не нужно удлинять [систему] до таких [размеров], поскольку Аристоксен создал величину своей многотональной схемы из двух октав и кварты. А новые [теоретики] – самую большую 15-тональную [систему], расширенную до трех октав и тона. [Поэтому] надо сказать [такому человеку], что они создавали [системы] так, рассчитывая на нашу практику, руководствуясь тем, что соревнующиеся на конкурсах не могут петь ничего большего, а слушатели – ясно судить ни о чем большем.

Πλάτων δὲ πρὸς τὴν φύσιν ὄρων, ἐπειδὴ τὴν ψυχὴν ἀνάγκη συνισταμένην καθ' ἀρμονίαν μέχρι τῶν στερεῶν προάγειν ἀριθμῶν καὶ δυοῖ συναρμόζεσθαι μεσότησιν, ὅπως διὰ παντὸς ἐλθοῦσα τοῦ τελείου στερεοῦ κοσμικοῦ σώματος πάντων ἀντιληπτικῆ γενήσεται τῶν ὄντων, καὶ τὴν ἀρμονίαν αὐτῆς μέχρι τούτου προαγάσχει, τρόπον τινὰ καὶ κατὰ τὴν αὐτῆς φύσιν ἐπ' ἀπειρον δυναμένην προῖεναι.

Поскольку душа, основанная на «гармонии», с необходимостью доходит до кубических чисел и соединяется двумя средними членами, чтобы, пройдя через всё совершенно объемное космическое тело, она стала способной к восприятию всего сущего, Платон, рассчитывая на природу, довел «гармонию» до такого [диапазона], так как она может каким-то образом и в согласии с ее природой продвигаться до бесконечности.

По сообщению Теона Смирнского, Адраст приписывает эту систему Платону, поскольку она описана в платоновском сочинении «Тимей» (*Plat. Tim.* 35–36). В действительности же это результат работы пифагорейцев в области «гармонии сфер», пределы которой безграничны и выражаются двумя геометрическими прогрессиями, содержащими четные и нечетные члены:



Причем некоторые из них столь широки, что никогда не использовались в художественной практике. И эту систему, как умозрительную, Адраст противопоставляет практической, отражающей особенности обычной музыки.

Следует отметить, что это не единственное следование Адраста за пифагорейскими концепциями. Также он описывает, как пифагорейцы подразделяли звучания на «звук» и «шум». Об этом сообщает Теон Смирнский, указывая на то, что приведенный далее текст принадлежит Адрасту (*Theon. Smyrn.* P. 50):

Φησὶ δὲ καὶ τοὺς Πυθαγόρικους περὶ αὐτῶν οὕτω τεχνολογεῖν· ἐπεὶ μέλος μὲν πᾶν καὶ πᾶς φθόγγος φωνὴ τίς ἐστίν, ἅπανσα δὲ φωνὴ ψόφος, ψόφος δὲ πλῆξίς ἀέρος κεκαλυμμένου θρῦπτεσθαι, φανερόν ὡς ἡρεμίας μὲν οὔσης περὶ τὸν ἀέρα οὐκ ἂν γένοιτο οὔτε ψόφος οὔτε φωνή, διὸ οὐδὲ φθόγγος.

Он говорит также, что пифагорейцы излагают технологию этих [явлений] так. Поскольку всякий *мелос* и всякий «фтонг»<sup>9</sup> являются неким звучанием, любой же звук – шум, а шум – это удар по рассекаемому воздуху, поэтому очевидно, что если бы в воздухе существовал покой, то не возникло бы ни шума, ни звука, а потому не существовало бы и «фтонга».

<sup>9</sup> Как известно, термин «фтонг» обозначал не любой звук, а только музыкальный.

Итак, Адраст по своим музыкально-теоретическим воззрениям был эклектиком, опиравшимся на разные научные школы, но более всего на пифагорейскую.

Таков уровень познания музыки этими тремя философами, сохранившиеся сведения о которых представлены в данной главе.

## Выводы

Совершенно очевидно, что читатель, ознакомившись с историческими сведениями, приведенными в данном издании, может сделать один-единственный вывод: несмотря на все предпринятые попытки, античные философы не смогли освоить, что именно собой представляет музыка, – и как художественное творчество, и как наука, т. е. учение, посвященное анализу многочисленных музыкальных категорий.

При этом нельзя забывать, что речь здесь идет о научной деятельности самой интеллектуальной группы античного общества. Поэтому необходимо разобраться в причинах, из-за которых знаменитые мыслители оказались столь беспомощны в этой области знаний.

Как известно, философы изучали музыку в рамках «квадривиума» – цикла даже не четырех, как следует из названия (*quadrivium*, т. е. «четырепутие»), а пяти наук. Обучение арифметике, геометрии, астрономии и музыке предшествовало приобщению к «науке наук» – философии. Следовательно, учащиеся не могли пройти мимо четырех указанных дисциплин, которые представляли собою предварительный этап на пути к подлинно научному познанию.

Весь комплекс сохранившихся сведений, в том числе и тех, которые представлены в нашей публикации, свидетельствует о том, что философы активно занимались всеми науками «квадривиума», поскольку они постоянно или весьма часто упоминали об отдельных категориях не только музыки, но и арифметики, геометрии, астрономии.

Античная и европейская история науки показала, что познавательные возможности человека не безграничны. Общеизвестно, что даже самый талантливый ученый в течение всей своей жизни не в состоянии освоить какой-либо комплекс наук во всей его полноте.

Ведь не случайно, например, на определенном этапе развития европейской медицины возникла необходимость разделить содержание этой науки на ряд отдельных специальностей: терапевта, хирурга, педиатра и др. Совершенно очевидно, что это было следствием стремления не столько облегчить врачам их профессиональную деятельность, сколько сделать все возможное, чтобы каждый врач мог благополучно и результативно работать, ограничившись одной из медицинских сфер.

Хотя, как нам известно, в Древней Греции и Древнем Риме медицина не была дифференцирована, но историки утверждают, что начался процесс разграничения врачебных профессий еще в Древнем Египте.

Есть все основания считать, что неудачи античной философии в познании музыки были следствием аналогичной причины. Возможно историки арифметики, геометрии и астрономии, анализируя сохранившиеся сведения о познании философами этих наук, придут к похожим выводам. Во всяком случае американский физик Роберт Рассел

Ньютон опубликовал книгу «Преступление Клавдия Птолемея» (М., 1977), где излагается целый спектр ошибочных воззрений Птолемея в области астрономии. В свою очередь, заблуждения древнего ученого впоследствии способствовали распространению некорректных научных данных. И в этом нет ничего удивительного, поскольку Клавдий рассматривался современниками как специалист в трех областях: математики, астрономии и музыки. В связи с этим повторимся: множество исторических данных свидетельствует о том, что человек не в состоянии освоить на должном уровне колоссальный объем знаний.

Европейская история музыки прошла громадный путь. Всем известно, что каждый исторический этап имеет свои многочисленные особенности, однако их изучение и познание по многим причинам связано с большими трудностями. Поэтому как самим историкам музыки, так и преподавателям ее истории целесообразно специализироваться в изучении не более одного или двух исторических периодов.

Конечно, осуществление этого предложения не освобождает от ошибок и заблуждений, но, как представляется, создает условия для более успешного исследования каждого из исторических этапов.

В связи с этим я должен указать, что при всем глубоком уважении к личностям и к научному наследию авторов «Всеобщей истории музыки» их исследования также не лишены заблуждений и ошибок. А это влияет на уровень существующих музыкально-исторических представлений.

Поэтому я, как автор данной книги, позволил себе обратить внимание на причину возникновения антинаучных представлений о музыке на страницах трактатов античных философов. Хочется надеяться, что указанное обстоятельство примут во внимание не только преподаватели истории музыки и студенты музыкальных учебных заведений, но и историки музыки – ученые, работающие в сфере своей профессии и руководствующиеся традиционными сомнительными методами.



**Е. В. Герцман**

**Как античные философы пытались познать  
современную музыку**

Научное издание

Редактор Е. П. Щеглова  
Верстка: И. А. Громова

Подписано к печати 28.05. 2024  
Бумага «Svetosory». Гарнитура «SchoolBook».  
Усл. печ. л. 1,5.  
[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)



«КОГДА ЖЕ КТО-ТО СПРОСИЛ [ПЛАТОНА],  
СОВЕРШЕНСТВУЕТ ЛИ МУЗЫКА [ЧЕЛОВЕКА] ВО  
ВСЕХ ДОБРОДЕТЕЛЯХ ИЛИ [ТОЛЬКО] В НЕКОТОРЫХ,  
ОН СКАЗАЛ, ЧТО СВЕДУЩИЙ В МУЗЫКЕ ДАМОН  
ПОЛАГАЕТ, ЧТО ПОЧТИ ВО ВСЕХ [ДОБРОДЕТЕЛЯХ]».

*Римский поэт и философ I в. до н. э. Филодем*