



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Горизонты музыкознания

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.007-022

Истоки музыкознания: Древний мир и Античность

Александр Иванович Демченко

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Россия,*

alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Аннотация. Исходные зачатки знания о музыке возникли практически вместе с ней как видом искусства, то есть десятки тысяч лет назад. Самые давние свидетельства тому находим в мифологических представлениях разных народов, что отчётливее и многообразнее всего нашло себя в греческих мифах. Первоэлементы теории музыки зарождались в древних очагах цивилизации. Отдельные из распространённых в античном мире воззрений возникли в культурах Египта и Месопотамии. Своё воздействие на античных авторов оказала и художественная практика древних евреев. Свои пути музыкальной культуры и теории прокладывали народы Индии и Китая. Для античного музыкознания, как и для древневосточного, характерна синкретическая связь музыкальных представлений с научно-философскими системами, причём музыкальные представления древних часто носили космологический характер. Так как музыка древних народов была преимущественно одnogолосной и, следовательно, культурой монодического типа, то вся теория музыки оказывалась по существу учением о мелодии. Чрезвычайно широкий круг вопросов рассматриваемого периода вбирала в себя музыкальная эстетика, а этос древних своими практическими сторонами был нацелен на задачи музыкального воспитания.

Ключевые слова: музыка в мифологических представлениях, связь с научно-философскими системами, учение о мелодии, задачи музыкального воспитания

Для цитирования: Демченко А. И. Истоки музыкознания: Древний мир и Античность // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 7–22.
10.33779/2782-3598.2022.2.007-022

Horizons of Musicology

Original article

The Origins of Musicology: The Ancient World and Antiquity

Alexander I. Demchenko

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Abstract. The initial grounds of knowledge about music appeared virtually at the same time as it emerged as an art, i.e. tens of thousands of years ago. The earliest testimonies to this could be found in the mythological perceptions of various peoples, which has been realized most perceptively and diversely in the Greek myths. The primal elements of music theory were generated in the ancient hearths of civilization. Some of the outlooks widespread in the ancient world appeared in the cultures of Egypt and Mesopotamia. The Ancient Jewish artistic practice has also created its impact on the musicians of antiquity. The peoples of India and China also forged their own paths. Ancient Greek, as well as Ancient Middle Eastern musical knowledge was characterized by a syncretic connection of musical perceptions combined with scientific and philosophical systems, in what connection the musical perceptions of the ancient civilizations were frequently endowed with a cosmological character. Since the music of the ancient peoples was predominantly monophonic and, consequently, presented a culture of a monodic type, the theory of music in its entirety turned out to be essentially a teaching about melody. Musical aesthetics absorbed into itself an extremely broad circle of questions concerning the examined period, whereas the ethos of ancient peoples by its practical sides was aimed at the goals of musical upbringing.

Keywords: music in mythological perceptions, connection with scholarly-philosophical systems, teaching about melody, goals of musical education

For citation: Demchenko A. I. The Origins of Musicology: The Ancient World and Antiquity. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 7–22. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.007-022

В предыдущем выпуске журнала в качестве вводного очерка был опубликован материал, дающий общее представление о структурных закономерностях исторического музыкознания [1]. Данная статья открывает серию эссе, посвящённых последовательности эпох развития музыкальной науки. И когда мы обращаемся к первой из них, приходится констатировать, что в последние годы к ней обращаются редко,

причём авторы практически всегда ограничиваются рассмотрением нужных, но весьма локализованных вопросов, будь то изучение античной музыкальной письменности [2; 3] или разворот в плоскость эмпирически-прикладных аспектов [4; 5]. Пожалуй, наибольший интерес из актуальных публикаций вызывает сборник статей под редакцией Д. Барольского и Л. Эпштейна, где по-своему уникальна статья С. Дорфа о древней музыке



Месопотамии [6, p. 31–60]. Тем не менее как для нынешних, так и для прежних времён остаётся востребованным обобщающий обзор того, что происходило в музыкознании на его самых начальных рубежах.

Исходные зачатки знания о музыке возникли практически вместе с ней как видом искусства, то есть десятки тысяч лет назад. Самые давние свидетельства тому находим в *мифологических представлениях* разных народов.

Отчётливее и многообразнее всего это нашло себя в греческих мифах. Согласно им, бог Аполлон нередко изображался с кифарой в руках. Марсий (сатир или силен) подобрал флейту, брошенную Афиной (богиня пренебрегла ею, увидев, как некрасиво раздуваются её щёки при игре), в игре на ней достиг необычайного искусства и бросил вызов самому Аполлону. Соперником Аполлона был и знаменитый музыкант Лин. Фамирид отличался необыкновенной игрой на кифаре и вызвал на состязание муз, покровительниц искусства. Олимп (не путать со священной горой, местом пребывания богов во главе с Зевсом) стал законодателем правил игры на авлосе и законов гармонии, понимаемой как согласованность, благозвучие, совершенство.

Наряду с запечатлением личности и художественной деятельности древнейших музыкантов делались попытки осмысления таинственных сил, заложенных в музыке. Это находим, например, в мифах о таких легендарных музыкантах, как Амфион (игрой на лире приводил в движение камни), Орфей (чудесным пением очаровывал богов и людей, укрощал дикие силы природы) и Арион (дельфин, зачарованный его чудесным пением, спас его от гибели, вынеся на берег). Позже, в гомеровских поэмах,

возникших на мифологической почве, рассказывается о музыкантах (Демодок и Фемий), об использовании музыки в трудовых процессах, религиозных церемониях и народных празднествах.

Первоэлементы теории музыки зарождались в древних очагах цивилизации. Отдельные из распространённых в античном мире воззрений возникли в культурах Египта и Месопотамии (Шумер и Аккад, затем Ассирия, Вавилон). Известно, что некоторые египтяне находились в Греции и Риме в качестве учителей и придворных музыкантов. В Месопотамии музыке принадлежала значительная роль, здесь музыканты в социальной иерархии стояли непосредственно после царей и богов. По представлениям людей этой цивилизации, музыкальный звук обладал чудодейственной силой, что, в частности, отразилось в мифе об одной из богинь, который стал прообразом легенды об Орфее.

Своё воздействие на античных авторов оказала и художественная практика древних евреев (иудеи и израильтяне, населявшие Палестину) – в Библии содержатся первые опыты определений, связанных с музыкально-теоретическими понятиями, описаниями инструментов и исполнительских приёмов.

Истоки профессиональной музыки Индии восходят к цивилизациям городов Хараппа и Мохенджо-Даро (3-е тысячелетие до н. э.). Ещё задолго до создания соответствующих трактатов древние индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. И только значительно позже философско-эстетические и теоретические принципы индийского классического искусства получили обоснование в трудах «Натьяшастра» Бхараты (около II века до н. э. – II век н. э.),

«Брихаддеша» Матанги (V–VII века), «Сангитаратнакара» Шарнгадевы (XIII век), «Сварамелакаланидхи» Рамаматьи (XVI век).

В Китае с древности верили в могущество музыки, жителям этой страны всегда была присуща особого рода метафизическая и натурфилософская зачарованность теорией и акустикой, что нашло своё отражение в сотнях трактатов, появившихся уже на заре национальной письменности.

Для античного музыкознания, как и для древневосточного, характерна синкретическая связь музыкальных представлений с научно-философскими системами. Поэтому многие крупнейшие мыслители самым непосредственным образом занимались вопросами музыкальной эстетики и теории. И при том, что теория музыки делилась на гармонику, ритмику и метрику (соответствовало музыкальному, танцевальному и словесному компонентам), тот же синкретизм (то есть слитность, нерасчленённость) был свойствен и художественному творчеству (по Аристотелю, полная реализация всех потенций мелодии осуществляется в сочетании с поэтическим словом и танцем).

Употребляя слово *античный*, приходится иметь в виду, что это относилось главным образом к древнегреческим музыкальным теоретикам (в том числе работавшим в лоне римской культуры), поскольку вклад римских учёных в античную науку о музыке очень невелик (один из немногих примечательных латинских трудов – *Disciplinarum* Марка Теренция Варрона, I век до н. э.).

Так как музыка древних народов была преимущественно одноголосной и, следовательно, культурой монодического типа, то вся теория музыки оказывалась

по существу учением о *мелодии*. В одном из античных трактатов говорится: «Музыка есть наука о совершенном мелосе», причём «совершенный мелос» подразумевал единство слова, ритма и напева.

Исходным пунктом этого триединства являлась метрика – раздел, посвящённый стихотворным размерам, определявшим последовательность слоговых и, тем самым, музыкальных длительностей (с соответствующим ритмом и размером). Такое понимание метрики сохранилось и в Средние века, хотя в связи с постепенным отделением стиха от музыки уже в эллинистическую эпоху метрика чаще включается в грамматику, чем в теорию музыки. Со времён Возрождения метрика как учение о стихотворных размерах окончательно входит в теорию поэзии.

Понятие мелодии определялось в сопоставлении с речью (в законченном виде это различие откристаллизовалось у Аристоксена, вторая половина IV века до н. э.). Общее между ними – звук голоса. Но в отличие от речи мелос – это интервально-ступенчатое движение звуков. Фиксировались следующие виды мелодического движения: поступенное и скачкообразное, повторение звука и его задержка, то есть достаточно длительное пропевание тона.

Именно с мелодическим началом было связано и понятие *мелопея* (от греч. напев, песня и делаю) – то, что буквально означало *построение мелодии* и со временем стало именоваться *композицией, сочинением* (мелопей – сочинитель лирических песен, композитор). В этом разделе древнегреческой теории освещалось участие различных элементов музыки (типы мелодического рисунка, ритма и метра, интервалы, лады и т. д.) в создании музыкального целого.

И поскольку это целое связывалось с текстовой основой, то композиция обычно представляла как тексто-музыкальная форма.

Становлению теории музыки как науки способствовала деятельность Пифагора и его последователей. **Пифагор**, древнегреческий философ, математик (ок. 580–500 годов до н. э.), положил начало пифагореизму. Это одно из наиболее значительных течений в античной мысли – религиозно-философское учение, исходившее из представления о числе как основе всего существующего. Труды Пифагора не сохранились, фрагменты из них и пересказы их содержания представлены в работах других авторов.

Пифагор стал основателем древнегреческой научной школы (пифагорейская школа, со второй половины VI века до н. э.). Среди ряда наук (математика, астрономия, философия и др.) **пифагорейцы** видное место отводили музыке. Среди крупных представителей этой школы, исследовавших явления музыки, – Лас Гермиевский (ок. 550 года – начало V века до н. э.), Гиппас (начало или первая половина V века до н. э.), Филолай (ок. 470 года – начало IV века до н. э.), Архит (ок. 428 – ок. 365 до н. э.), Евдокс (ок. 408 – ок. 355 до н. э.). Принадлежащие **Филолаю** тексты о музыке – наиболее значительные из всех сохранившихся до Аристоксена, его сочинение «О природе» (сохранилось в пересказе) посвящено изложению учения Пифагора.

О влиятельности пифагорейской школы говорит и то, что к пифагореизму примыкали также писавшие о музыке Платон, Эвклид, Эратосфен, Дидим, а позже, уже во времена Раннего Средневековья, – Никомах и Птолемей. К примеру, Эратосфен (ок. 276–194 до н. э.), древнегреческий учёный, поэт, музыкант

эпохи эллинизма, руководил знаменитой Александрийской библиотекой.

Пифагор и его последователи открыли и научно сформулировали ряд акустических законов музыки, тем самым заложив основы музыкальной акустики. Для своих опытов они пользовались акустическим прибором и музыкальным инструментом под названием **монохорд** (от греч. моно – *одна* и хорда – *струна*; буквально – *однострунный, однострунный*). По преданию, изобретённый Пифагором, он был распространён в Древней Греции и Риме, а позже в Западной Европе вплоть до XIX века. Состоял из продолговатого деревянного корпуса, вдоль которого натягивалась струна. Высота звука менялась при передвижении нефиксированной подставки. Монохорд применяли главным образом при обучении пению и в теории музыки для определения интервалов и ладов, а также в акустических экспериментах.

Пифагорейцы установили зависимость между высотой тона звучащей струны и её длиной, вывели числовое выражение интервалов. К примеру, путём опытов было определено, что $\frac{2}{3}$ натянутой струны дают звук на чистую квинту выше основного тона, возникающего при колебании всей струны, $\frac{3}{4}$ струны дают кварту, а половина струны – октаву.

Пифагорейское понимание музыки исходило из математических соотношений между звуками, получаемыми при делении струны. На базе философии числа и эстетики пропорций пифагорейцы разработали музыкально-теоретическую науку как специальную область знания, включающую учение о звуке, интервалах, ладах, консонансе и диссонансе, а также теорию музыкальной системы и чистого акустического (пифагорейского или пифагорова) строя.

Тех, кто отстаивал и развивал подобные принципы, стали именовать **канониками** (канон – греч. *правило, образец, традиция*). Их взгляды со временем начали оспаривать последователи Аристоксена, которых называли **гармониками** – вероятнее всего, по заголовку трактата Аристоксена «Элементы гармоник» (гармоника у древних греков – учение об интервалах и звукорядах, то есть о звуковысотных отношениях, причём *гармониями* именовались тогда ладовые звукоряды).

Аристоксен, древнегреческий философ, музыкальный теоретик (первая половина IV века до н. э.), будучи учеником Аристотеля, предпринял попытку синтезировать аристотелевскую концепцию с критически переосмысленными элементами учения Пифагора. Ему приписывается 453 сочинения на разные темы, ни одно из них не сохранилось полностью.

Вся совокупность понятий античной музыки приведена в его работах в связанную, упорядоченную систему. Он дифференцировал музыкальные явления по их высоте, интервалике, ладовой основе, композиционным принципам и ряду других признаков, исследовал природу музыкальных интервалов (их классификацию по консонантности и диссонантности звучания, по степени сложности и структуре) и ладовых звукорядов (выявляя в частности их «окраску»).

В основе разногласий между сторонниками Пифагора и Аристоксена лежало разное понимание природы музыки как искусства. В противоположность каноникам, гармониками в качестве критерия оценки различных интервалов выдвинули не абсолютную их величину, выведенную путём математического расчёта (измерения частей струны монохорда), а слуховое восприятие.

Единицей измерения интервалов у гармоников служил целый тон, все прочие интервалы рассматривались как совокупность нескольких целых тонов (например, октава, равная шести целым тонам) или как часть целого тона (его половина, треть, четверть и т. п.). Хотя эта система лишь приблизительно отражала величину реальных интервалов, она обладала значительно большей простотой и практичностью в сравнении с системой каноников.

За отмеченной полемикой стояло нечто большее, чем просто измерение интервалов. В противовес абстрагированно-числовому пониманию музыки утверждалась концепция непосредственного, эмпирически-слухового её восприятия. В альтернативе, выдвинутой Аристоксеном, впервые заявило о себе теоретическое обоснование живого, чувственного ощущения искусства звуков; его принципиально важный тезис: «О величинах интервалов мы судим при помощи слуха».

Кстати, в опоре на этот тезис Аристоксен высказал предположение, что в «непосредственной слышимости» музыкальные звуки несколько отклоняются от чистого строя, сконструированного пифагорейской школой, – мысль, которая через два с лишним тысячелетия получит практическую реализацию в системе темперации.

Музыкальная эстетика рассматриваемого периода вбирала в себя чрезвычайно широкий круг вопросов. Так, **Гераклит** (ок. 530–470 до н. э.) в соответствии со своими общефилософскими установками указал на диалектическую природу музыки. У ряда мыслителей зарождается понимание музыки как отражения определённых качеств человеческой природы или как подражания



человеческим состояниям, а также отображения явлений и событий внешнего мира, воспринимаемых посредством слуха.

Центральной проблемой эстетики того времени стал этос музыки. Разумеется, существовало и чисто гедонистическое восприятие музыкального искусства. Характерно, что древнеегипетское название музыки *хи* означает *удовольствие*. Позже развлекательная функция музыкального искусства будет доминирующей в Древнем Риме, хотя и там наблюдалась определённая оппозиция к облегчённой трактовке этого рода художественного творчества (одно из свидетельств – трактат Дамона, I век до н. э.). Однако господствовало истолкование возможностей и назначения музыки в самом серьёзном ключе.

Учение об *эмосе* (греч. *обычай, нрав, характер*) трактует музыку как важнейшее средство нравственного воздействия на человека. Кроме того, под этосом понимались свойства музыки, аналогичные душевным и телесным качествам человека. Подобные представления коренились в греческой мифологии и были широко развёрнуты в лирической поэзии (Терпандр, Алкей, Сапфо, Пиндар) и подвергнуты самому тщательному рассмотрению многими философами. Уже Пифагор могущество музыки усматривал в воздействии этоса мелодии на душу человека. Законченную этическую концепцию музыки разработали Платон и особенно Аристотель.

Платон, древнегреческий философ (427–347 или 348 до н. э.), ученик Сократа. Исследования музыкально-эстетических и музыкально-теоретических проблем содержатся в ряде его сочинений («Государство», «Законы», «Тимей», «Пир», «Филеб» и др.). Свои музыкаль-

но-философские воззрения он часто облекал в образно-поэтическую форму. Платон подчёркивал этическую ценность музыки, её пользу в общественной жизни.

Аристотель, древнегреческий философ, естествоиспытатель, социолог, психолог, эстетик, музыкальный теоретик (384–322 до н. э.). Его сочинения охватывают все отрасли тогдашнего знания. Вопросы музыки отражены в различных трудах («Метафизика», «Политика», «Поэтика», «О душе», «Риторика» и др.). Фигурирующий под его именем трактат «Проблемы», по-видимому, относится к школе Аристотеля и написан не без влияния пифагорейцев – он содержит теорию звука (зависимость между его высотой и длиной струны), теорию ладов и учение об их этосе (речь идёт о нравственно-воспитательном значении музыки).

Будучи учеником Платона, Аристотель воспринял его воззрения, однако не разделял многих его идей. Так, следуя учителю, этот философ подчёркивал нравственное значение музыки, но, вопреки ему, считал, что она способствует и постижению истины, воспроизводит различные человеческие характеры (реально существующие или идеальные, то есть какими они должны быть), а движения мелодии воссоздают в обобщённой форме психические движения души. По Аристотелю, главное назначение музыки – познавательное и нравственно-наставляющее, она должна «сделать нашу жизнь более радужной», доставлять «безвредную радость» и «интеллектуальное развлечение».

Своими практическими сторонами этос был нацелен на задачи **музыкального воспитания**, что было составной частью *мусического воспитания* – системы умственного, нравственного и

эстетического воспитания в Древней Греции, включавшего литературное и музыкальное образование, знакомство с основами наук, изучение ораторского искусства, политики, этики, философии (наибольшее развитие мусическое воспитание получило в системе афинского воспитания, где оно сочеталось с гимнастикой).

Платон придавал большое значение музыкальному воспитанию как важнейшему средству формирования нравственности. По Аристотелю, музыка предназначена главным образом для воспитания и заполнения разумного досуга. Вслед за Платоном и Аристотелем античная эстетика всемерно акцентировала нравственно-воспитательную роль музыкального искусства, рассматривая его как средство гармоничного развития личности. В этом отношении безусловно поддерживалась мысль Платона, что мусическое образование доступно для всякого молодого человека и что не может и не должен стоять вопрос о музыкальности или немусическости ученика.

Мусическое образование было введено как обязательное, им были охвачены дети в возрасте от 7 до 16 лет. Его основой являлись хоровое пение, игра на флейте, лире и кифаре. Известно, что в Аркадии все граждане до 30 лет должны были обучаться пению и инструментальной музыке, а в Спарте, Фивах и Афинах учиться игре на авлосе, участвовать в хоре (это считалось священным долгом).

В деле музыкального воспитания каждый город-республика исходил из своих этико-политических предпочтений. С этой точки зрения примечательно, что в Спарте оно носило ярко выраженный военно-прикладной характер, и Плутарх замечает: «В самих спартанских песнях было что-то воспламеняющее мужество,

возбуждавшее энтузиазм и призывавшее на подвиги».

Из общеэстетических установок это-са и музыкального воспитания вытекали всевозможные конкретизации, связанные с истолкованием соответствующего воздействия тех или иных элементов музыки. Платон в своём *«идеальном государстве»* допускал лишь нравственно-укрепляющие лады и ритмы. Согласно Аристотелю, музыка обладает способностью посредством различных ладов, размеров, ритмов, тембров (*«окрасок звучания»*) приводить людей в различное душевное состояние, формировать их характеры и нравственный мир. С конца V века до н. э. формировалось герменевтическое учение, которое приписывало определённый этос музыкальным ладам, музыкально-поэтическим метрам, голосам, инструментам.

Более всего и прежде всего сказанное касалось ладовых структур (*«гармоний»*), которые были самым ранним предметом исследований в музыкальной науке. Первое научное объяснение лада в европейском музыкознании принадлежит пифагорейской школе (со второй половины VI века до н. э.). Объяснив лад на основе теории числа, пифагорейцы подчеркнули значение простейших звукоотношений как фактора, регулирующего ладообразование. Отталкиваясь от этой исходной базы, Аристоксен и многие другие древнегреческие учёные, включая Евклида (III век до н. э., работал в области математики, астрономии, оптики), развили теорию лада и выработали её важнейшие понятия.

В основе модальной системы античной Греции как упорядоченной одноголосной звуковысотности лежали отношения консонансов – таковыми считались кварта, квинта и октава. При этом



определяющим был интервал кварты, а его составляющие воспринимались как устои. Отсюда проистекала исключительная значимость тетрахордовости.

Все музыкальные связи осознавались в рамках кварты, а основной категорией ладового мышления древних греков были различные виды *тетрахорда* (греч. *четыре* и *струна*; буквально – *четырёхструнный*) как четырёхступенного звукоряда в диапазоне кварты. Сочетание тетрахордов друг с другом привело к возникновению более сложных ладовых структур (наиболее важные среди них – октавные лады).

Система древнегреческих монодических ладов включала семь диатонических звукорядов (по недоразумению, произошедшему в Средние века, их названия не совпадают с современными, поэтому здесь и далее для облегчения ориентации в скобках приводятся современные ладовые аналоги): гиподорийский (эолийский), гипофригийский (миксолидийский), гиполидийский (лидийский), дорийский (фригийский), фригийский (дорийский), лидийский (ионийский), миксолидийский (локрийский). Если перевести на буквенные обозначения, получим: *a, g, f, e, d, c, h* – как видим, лады перечислялись сверху вниз (так же сверху вниз читались звуки и в самих звукорядах).

Возвращаясь к этосу, следует заметить, что различные лады связывались с определёнными типами эмоций и соответствующим воздействием на человека, на чём были основаны рекомендации о применении тех или иных видов музыки в общественной жизни и в воспитании юношества.

Так, дорийский (фригийский) лад характеризовался как мужественный, серьёзный, и «ровные, спокойные» мелодии, написанные в этом ладу, расцени-

вались Аристотелем как способствующие воспитанию мужества и рассудительности. Гераклид Понтийский добавляет на этот счёт, что дорийский лад «отличается характером величественным, мрачным и могучим».

Фригийский (дорийский) лад воспринимался как неуравновешенный, возбуждающий, экстатический, пригодный для «очищения» страстей. Аристотель подтверждал, что этому ладу «свойствен страстный, оргиастический характер», «он действует на нас возбуждающим образом».

Лидийский (ионийский) лад представлялся грустным, жалобным и, по мнению Платона, эти свойства ещё более усугублялись в миксолидийском (локрийском) ладу. И так далее.

Отмеченная традиция этической характеристики ладовых структур оказалась весьма устойчивой. За пределами Античности как таковой её продолжили позднегреческие теоретики (Ямвлих, Аристид Квинтилиан), представители средневековой науки (Бозций, Гвидо д'Ареццо), а параллельно и деятели арабского музыкознания (аль-Фараби). Через многие столетия на совсем иной исторической и художественной почве проблема этоса возродилась в так называемой теории аффектов.

В созвучии с древнегреческим этосом в музыкальных трактатах стран Древнего Востока утверждалось, что музыкальное воспитание призвано привести в равновесие добродетели, развивать в людях такие качества, как человечность, справедливость, искренность и предусмотрительность. Особенно интенсивно подобное направление музыкальной эстетики развивалось в Индии и Китае.

В Индии известен миф, герой которого стремится достигнуть милости богов

и славы, обучаясь искусству пения у мудрой птицы по прозвищу «Друг песен», так как овладеть этим искусством означало освободиться от дурных чувств и желаний. Существовали воззрения, согласно которым музыка и музыкальное воспитание не только доставляют наслаждение, но и способствуют достижению благочестия и богатства.

Музыкальное искусство привлекалось здесь в целях воспитания с самых древних времён. Были выработаны требования к музыке, призванной воздействовать на людей определённого возраста. Так, для детей считалась полезной весёлая музыка в быстром темпе, для юношества – в умеренном, для людей зрелого возраста – в медленном движении, спокойного и торжественного характера.

В индийских трактатах устанавливается непосредственная связь между состояниями души человека и определёнными ладами и мелодическими формулами, даётся подробная их классификация с точки зрения выразительных возможностей. В индийской музыке сложилась оригинальная ладовая система с семью основными звуками и градацией октавы на 22 интервала. Каждому музыкальному звуку соответствовал определённый поэтико-цветовой символ, а лад, составленный с учётом преобладания тех или иных тонов и опорных ступеней, рассматривался как носитель конкретного образно-эмоционального содержания.

Переходя к музыкальному искусству и музыкальной теории Древнего Китая, прежде необходимо заметить, что здесь раньше, чем в Древней Греции, были установлены важнейшие для этой национальной культуры ладовые константы. Уже в VII веке до н. э. (трактат «Гуаньцзы») в 12-ступенной звуковой системе

было выделено пять важнейших тонов, которые образовали пентатонный звуко-ряд, и дано его числовое определение, а в VI–V веках до н. э. теоретически обоснована 7-ступенная звуковая система.

Китайские мыслители признавали власть музыки над разумом и эмоциями человека и подчёркивали её воспитательную роль. Законченное изложение подобных взгляды получили в этическом учении Конфуция, которое в отношении воспитательного значения музыки отдельными своими сторонами соприкасается со взглядами Платона (он родился почти на полтора столетия позже Конфуция).

Конфуций (латинизированная форма от Кун-цзы – «учитель Кун», ок. 551–479 до н. э.), древнекитайский философ, создатель учения, которое со II века до н. э. и до начала XX столетия являлось официальной государственной идеологией. Он требовал подчинения музыки строгой регламентации, запрещая исполнять всё, что преследует иную цель, чем воспитание нравственности.

Эта концепция развивалась в сочинениях его последователей, в том числе Мэн-цзы (ок. 372–289 до н. э.) и Сюнь-цзы (ок. 313 – ок. 238 до н. э.). Подобно отдельным философам античной Греции, конфуцианцы выступали за необходимость государственного контроля над музыкой, призванного не допустить её отрицательного воздействия, и именно благодаря влиянию конфуцианской доктрины вопросы музыкального воспитания в Древнем Китае находились в ведении государства.

В IV веке до н. э. конфуцианское учение о музыке подверг критике философ-утопист Мо-цзы, протестовавший против утилитарного подхода к музыке и музыкальному воспитанию. Но более существенным было то, что позже, помимо



господствующего конфуцианства, достаточно широкое распространение получили музыкальные проекции даосизма и буддизма.

Даосизм (кит. *дао цзя* или *дао цзяо*) возник в середине I тысячелетия до н. э. и к началу н. э. оформился в развитую религию. Цель адептов даосизма – достичь единства с первоосновой мира (дао – суть бытия). Согласно их представлениям, музыка должна способствовать проявлению естественных психоэмоциональных реакций человека, его слиянию с природой. Буддийское мировоззрение (буддизм возник также в середине I тысячелетия до н. э., но в Индии, и затем в качестве первой мировой религии получил хождение в Китае) подчёркивало в музыке мистическое начало, способствующее постижению сути бытия и процессу духовного совершенствования человека.

Значительно позже (с XIII века) теоретики, оценивая воззрения древних, говорили: «Даосы поют о чувствах, буддисты – о сущности, конфуцианцы – о принципах». В условиях множественных течений мысли естественно возникали и синтезы, например – даоско-буддийское мировоззрение. Так, в трактате Цзи Кана (III век н. э.) конфуцианской доктрине противопоставлено понимание музыки как сугубо индивидуальной, мистической сферы, а не только общественной категории. По его концепции, музыка – это наивысшее выражение дао, она приобщает человека к вечному и великому, благодаря ей он освобождается от чувства своего ничтожества.

Музыкальные представления древних часто носили **космологический характер**. Вопрос о соотношении универсальных законов бытия и закономерностей музыки восходит к мифологическим верованиям человечества. В своём теоре-

тическом обосновании космологические определения музыки связаны с учением о числе как основе сущего.

В наиболее отчётливом виде это учение сложилось в Европе в русле пифагорейства, на Дальнем Востоке – в кругу конфуцианства. Числа понимались не отвлечённо, а наглядно, отождествляясь с физическими стихиями и геометрическими фигурами. Поэтому во всякой упорядоченности (космической, человеческой, звуковой) видели число.

Начнём рассмотрение музыкальной космологии с восточной оконечности евразийского пространства, где это учение сложилось раньше, и будем постепенно продвигаться к античной Греции, где оно обрело особенно рельефные формы.

В Древнем Китае конфуцианские трактаты отражали весьма разнообразные интерпретации музыкальных явлений. Это могли быть чисто натурфилософские параллели. К примеру, происхождение пентатоники объяснялось подражанием природе: первый звук – гром, второй – шум ветра в ветвях, третий – потрескивание дров в огне, четвёртый и пятый – журчание ручья. Ступени той же пентатонной гаммы могли наделяться символикой социального происхождения: первый тон – дворец, правитель; второй – беседа (совет), чиновники; третий – рог, народ; четвёртый – деяния, манифестации; пятый – объекты, крылья.

Наконец, имели место и самые широкие толкования. Так, каждому звуку в 12-ступенной системе придавался общепhilosophский смысл: нечётные звуки воплощали светлое, небесное, активное, мужское начало, чётные – тёмное, земное, пассивное, женское начало; вся совокупность звуков выражала 12 знаков зодиака, 12 месяцев года, 12 периодов суток и т. д.

В Индии звук рассматривался в виде энергии космоса, дающей начало жизни, и считалось, что ритм развития Вселенной воплощается посредством определённого сочетания звуков. На основе космологических представлений в музыкальной теории сложились аналогии семи основных звуков индийского лада с семью планетами Солнечной системы.

В Месопотамии и Египте ещё до Пифагора и его последователей возникло понимание музыки как отражения космического порядка, господствующего в природе и человеческой жизни. В культурах Месопотамии музыкально-теоретическая система во многом сформировалась под влиянием астрологии, и в ней, подобно китайской, особое значение имели цифры 5 (число известных в Древности планет, а также чувств человека) и 7 (число дней недели), с которыми связаны 5-ступенный ангемитонный и 7-ступенный диатонический звукоряды.

В Египте эпоха Среднего царства (ок. 2050 – ок. 1700 до н. э.) приносит опыты музыковедческих трудов, в которых рассматривается космологическая теория связи музыки с небесными светилами. Кроме того, звуки инструментов отождествлялись древними египтянами с определённым звучанием тех или иных предметов и явлений (дерево, железо, ветер и т. п.) и воспринимались как средство общения человека с природой. Звуку приписывалась священная, магическая сила (например, тростниковую флейту ассоциировали с плодородием).

Выдающийся знаток Античности А. Лосев утверждал, что «основной моделью для античного мироощущения является видимый, слышимый и осязаемый космос». Музыкально-космологические представления древних греков коренились в мифах о Космосе,

о противостоянии Хаоса и Гармонии. На этой основе Пифагор и его последователи выработали учение о гармонии сфер. Согласно данному учению, суть музыки усматривалась в божественной гармонии чисел-консонансов.

Музыкальная гармония – микрокосм, часть мирового порядка. Музыкально-числовая структура космоса символически выражается в *тетрактиде* (четверице), то есть в совокупности первых четырёх чисел, которые в сумме образуют декаду ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$). Тетрактида содержит основные музыкальные интервалы – октаву ($2 : 1$), квинту ($3 : 2$) и кварту ($4 : 3$). Числовые соотношения – источник гармонии космоса, структура которого мыслится как физическое, геометрическое и акустическое единство.

Это и есть гармония сфер (музыка сфер): космос как ряд небесных сфер (Луна, Солнце, пять известных грекам планет, неподвижные звёзды), каждая из которых при вращении издаёт свой музыкальный звук, причём расстояние между сферами и издаваемые ими звуки соответствуют тем или иным музыкальным интервалам.

Пифагорейская наука трактовала лад и музыкальную гармонию как отражение мировой гармонии, без которой мироздание распалось бы, то есть в сущности рассматривала лад как модель мира – микрокосм. Сам космос настроен в определённом ладу, а именно в дорийском (в современной системе – фригийском), и небесные тела уподобляются его тонам: $e - d - c - b - a - g - f$ (напомним, что древнегреческие лады исчислялись в нисходящем движении).

Пифагорейская доктрина числа (в частности учение о тетрактиде) со временем получала дополнительные толкования и смысловые нюансы. Допустим,



Филолай (рубеж IV–V веков до н. э.) разрабатывал концепцию динамического равновесия мировых сил, диалектику бесконечного и предела, утверждая, что без числа всё «беспредельно, неопределённо и неясно».

Платон (вторая половина IV века до н. э.), сблизившись с канониками, в диалоге «Тимей» дал систематическое изложение пифагорейской цифровой космологии и мировой гармонии (эстетика чисел и пропорций, символика четверицы). Развивая эту теорию, он исходил из своей философской прерогативы. Рассматривая идеи как вечные и неизменные умопостигаемые прообразы вещей, прообразы всего преходящего и изменчивого бытия, Платон и музыкальную гармонию считал проекцией божественного прообраза.

Аристоксен (первая половина IV века до н. э.), в противоположность идеалистическим установкам Платона, утверждал, что душа – это гармония тела, обладающая музыкальным строем, подобным тому, который присущ струнным инструментам. Тем не менее в согласии с ним и пифагореизмом Аристоксен считал, что звуки с их высотой и интервалы – феномены естественного и строго закономерного порядка и движения в природе. Ритмическая организация звуков также имеет объективную основу, составляя ритмизованную, упорядоченную разновидность извечного «порядка времён».

Суммируя и дополняя сказанное, можно констатировать следующее. Проблема этической и эстетической ценности музыки связывалась в античной мысли с нормативными структурами ладов и ритмов, в которых видели отражение космической гармонии. В древнегреческой онтологии числа и меры (онтология – учение о бытии) законы космоса

(«мировой музыки») определяли и отношения между музыкальными звуками, а сама музыка воспринималась как подобие мира. Например, музыкальные интервалы сравнивались с расстояниями между планетами, с четырьмя стихиями (воздух, вода, огонь, земля) и основными геометрическими фигурами (прямоугольник, квадрат, треугольник, окружность).

Исходя из тетрахорда как прасновы древнегреческой музыки, возникла категория *гептахорда* (от греч. *семь* и *струна*; буквально – *семиструнный*). В музыкальной прагматике таково обозначение 7-ступенного звукоряда, представляющего собой слитное соединение двух одинаковых по структуре тетрахордов (например, $d - c - b - a + a - g - f - e$). На этой утилитарной почве выросла теория «*небесного гептахорда*» – одно из важнейших учений античной музыкальной эстетики. По представлениям древних греков, космос являет собой «гармонию» семи планетных сфер (от Земли как центра – Луна, Солнце, Венера, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн), каждая из которых настроена на определённый звук.

Музыкальная космология Античности получила в позднейшие времена множество всевозможных вариаций и метаморфоз. Особенно к этому склонялось Средневековье, вообще тяготевшее к разного рода абстрактным построениям, аллегориям, параллелям и уподоблениям, к примеру:

– Птолемей (первая половина II века н. э.) связывал музыку с происходящим как в душе человека, так и в движении небесных тел;

– Кассиодор (VI век) и Исидор Севильский (рубеж VI–VII веков) непосредственно опирались на пифагорейское учение о числах как основу мироздания;

– Гвидо д'Ареццо (первая половина XI века) сравнивал Ветхий и Новый Заветы с музыкой небесной и человеческой, четыре Евангелия – с изобретённым им четырёхлинейным нотным станом.

В древнерусской музыкальной эстетике (вслед за византийскими авторами) душа, ум, язык и уста уподоблялись гуслям, певцу, бубну и струнам. В средневековой музыкальной теории арабского мира четыре телесные функции человека сопоставлялись с четырьмя струнами лютни, а четырём основным ритмам соответствовали знаки Зодиака, фазы Луны, стороны света, времена года и деление суток.

Наибольшей притягательностью, причём на долгие времена, обладала концепция гармонии сфер. Эта традиция активно развивалась в Средние века (вплоть до Якоба Льежского, начало XIV века), когда самой авторитетной оставалась «философия музыки» **Бозция** (начало VI века). Отталкиваясь от концепции неизменного миропорядка, он ввёл различие трёх согласующихся между собой родов музыки: *musica mundana* (музыка мировая, небесная), *musica humana* (музыка человеческая, гармония человека) и *musica instrumentalis* (музыка инструментальная и вокальная, звучащая музыка). Первая – универсальный космический принцип, тождественный пифагорейской «гармонии сфер»; вторая мыслится как начало, связывающее человеческие тело и душу, а также отдельные части тела; третья – непосредственно слышимая, извлекаемая с помощью голоса или инструментов.

Аналогии подобного рода поддерживались во времена Возрождения. Маркетто Падуанскому, итальянскому теоретику начала XIV века, принадлежит афоризм: «Законы Вселенной – законы

музыки». Йоханнес де Мурис, французский музыкальный теоретик, математик и астроном того же времени, производил расчёты математических пропорций музыкальных интервалов и исходил из принципа числа как основы мироздания (этому целиком посвящён его «Трактат о числах», построенный в форме послания к Филиппу де Витри).

Однако следующий по-настоящему сильный прилив интереса к музыкальной космологии возник в эпоху Барокко. Главный вклад этого времени сделал **Иоганнес Кеплер** (1571–1630), немецкий астроном, математик, философ, один из основоположников астрономии Нового времени, открывший законы движения планет. Его основной труд по теории музыки – «Мировая гармония» («Гармония мира», 1619). В двух первых книгах трактата речь идёт о происхождении семи «гармоний» струны от архетипов, присущих геометрии и Богу. В третьей книге обсуждаются консонанс и диссонанс, интервалы, лады, строение мелодии и принципы нотации. Четвёртая книга посвящена астрологии (учение о воздействии небесных светил на земной мир и человека). В пятой книге Кеплер описывает свою «гармонию сфер».

Опираясь на открытия Кеплера, французский философ, теолог, физик, математик и музыкальный теоретик **Марен Мерсенн** (1588–1648) разработал вопрос о параллелях между числовыми выражениями музыкальных интервалов и траекториями планет. Гармонию он находил во всём, что образует порядок, связь, пропорциональность. Музыка для Мерсенна – лишь одна из сфер проявления всеобщей, мировой гармонии (его книга, как и трактат Кеплера, называется «Всеобщая гармония» или «Мировая гармония», 1637).



Впоследствии традиция космологического понимания музыки удерживалась вплоть до XIX века (Шеллинг, Новалис), отчасти напоминая о себе даже в XX столетии (Э. Мак-Клайн, Р. Штейнер и др.). Неоднократно акцентировали подобные представления и современные композиторы.

По мнению Александра Черепнина (1899–1977, сын русского композитора Николая Черепнина, работавший во Франции), «смысл всякого художественного произведения... – в открытии своего духовного мира», что ведёт «через самопознание и самоуглубление к слиянию с Космосом» – именно в этом видится «наивысшая задача для художника».

Немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) в книге с симптоматичным заголовком «К космической музыке» (1989) утверждал: «Любой музыкант вновь и вновь сталкивается с проблемой организации звуковой материи, отражая путь жизни и космоса... Человеческие существа – не что иное, как воплощение специфических проявлений космических энергий, участвующих в некоем концерте, в игре друг с другом и против. При этом действуют всевозможные энергии, а их столкновение происходит как в личности, так и в художественном произведении».

В целом музыкальная эстетика Античности (как и последовавшего за ним Средневековья) представляла собой своеобразный мифолого-теоретический синтез, в котором размышления о космосе и человеке преобладали над выяснением специфики искусства в целом и музыки в частности. Это согласуется с положением музыкального искусства, которое ещё не выделилось из практически-жизненной сферы и пока не стало самостоятельным видом художественного освоения действительности.

Тем не менее заложенные древними основы теоретического осмысления музыкально-художественных реалий и процессов оказали огромное воздействие на развитие науки о музыке. В отдельных странах (Индия, Китай) они едва ли не до сих пор сохраняют значение классической базы. Воздействие древнегреческой теории и эстетики (прежде всего через наследие Пифагора, Платона, Аристотеля и Аристоксена) самым непосредственным образом сказывалось на состоянии европейского, а также арабского музыкознания вплоть до времён Возрождения. Понятия, установленные античными учёными, существуют и в современной музыкальной практике (музыка, ритм, мелодия, лад, гармония и т. п.).

Список источников

1. Демченко А. И. Структура российской музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 7–21. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.007-021
2. Цыпин В. Г. Античный квантитативный лад // Научный вестник Московской консерватории. Том 9, выпуск 4 (декабрь 2019). С. 8–43. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.001>
3. Энглин С. Е. Вокруг Алипия: источники вступительного слова к основному нотному трактату Античности // Временник Зубовского института. 2021. № 2. С. 9–36. DOI: 10.52527/22218130_2021_2_9

4. Рапацкая Л. А. От музыкознания к культурологическому направлению педагогики музыкального образования: исследовательский самоанализ // Музыкальное искусство и образование 2020. Т. 8. № 3. С. 103–117. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-3-103-117
5. Schneider A. Music Theory: Speculation, Reasoning, Experience // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 7/Sonderausgabe [Special Issue]. 2018, pp. 53–97. <https://doi.org/10.31751/574>
6. Barolsky D., Epstein L. Open Access Musicology: Volume One. Lever Press, 2020. 186 p. <https://doi.org/10.3998/mpub.12063224>

Информация об авторе:

А. И. Демченко – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

References

1. Demchenko A. I. The Structure of Russian Music Scholarship: Historical Musicology. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 7–21. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.007-021
2. Tsypin V. G. Quantitative Mode of the Antiquity. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2019 (December). Volume 9, No. 4, pp. 8–43. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.001>
3. Englin S. E. Around Alypius: Source Materials for the Introduction to Antiquity's Foremost Treatise on Musical Notation. *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute]. 2021. No. 2, pp. 9–36. (In Russ.) DOI: 10.52527/22218130_2021_2_9
4. Rapatskaya L. A. From Musicology to the Cultural Direction of Music Education Pedagogy: Research Introspection. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education]. 2020, Vol. 8, No. 3, pp. 103–117. (In Russ.) DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-3-103-117
5. Schneider A. Music Theory: Speculation, Reasoning, Experience. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 7/Sonderausgabe* [Special Issue]. 2018, pp. 53–97. <https://doi.org/10.31751/574>
6. Barolsky D., Epstein L. Open Access Musicology: Volume One. *Lever Press*, 2020. 186 p. <https://doi.org/10.3998/mpub.12063224>

Information about the author:

Alexander I. Demchenko – Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate and Head of the International Center for Comprehensive Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 29.01.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.02.22

Принята к публикации / Accepted: 05.04.22

