

**БЫЧКОВ Ю. Н.**

# **Ладовая система Древней Греции**

**Лекция по курсу гармонии  
для студентов музыкальных вузов**

**МОСКВА - 2001**

---

**Печатается по решению ученого совета МГИМ им. А. Г. Шнитке  
Рецензент: канд. искусствоведения Е. В. Бараш**

**В лекции рассматриваются закономерности ладовой организации в античной музыке. Наряду с изложением основных положений древнегреческой теории музыки и трактовкой важнейших понятий, относящихся к звуковысотной организации, дается анализ ряда сохранившихся музыкальных образцов. Для студентов теоретических отделений музыкальных вузов.**

© МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001 г.

© Бычков Юрий Николаевич, 2001 г.

---

## **Оглавление**

**Основные категории древнегреческой теории музыки**

**Учение о ладе**

**Система записи звуков**

**Анализ сохранившихся музыкальных фрагментов**

**Примечания**

## Основные категории древнегреческой теории музыки

Общеизвестна роль древней Греции в истории европейской мировой культуры. Маленький народ этой страны внес столь значительный вклад в мировую цивилизацию, что рассмотрение едва ли не всех аспектов истории человечества неминуемо должно происходить с учетом этого вклада. Древние мыслители (Платон, Аристотель и др.) внесли огромный вклад в мировую науку. Философское осмысление мира и законов его развития, разработка вопросов эстетики, логики, математики и других областей знания - все это общеизвестные факты. Особенно ярко проявился гений древних греков в области художественной культуры. Богатейшая мифология греков получила неповторимое выражение в монументальных литературных памятниках – поэмах Гомера. Общественная и религиозная жизнь греков как бы сконцентрировалась в величайшем архитектурном памятнике эпохи – Парфеноне, храме в честь Афины Парфенос (Афины-девы). В области пластических искусств (Мирон, Фидий) достижения греков до сих пор сохраняют роль эстетической нормы и недостижимого образца. Театральное искусство греков является точкой отсчета для всего европейского театра. Трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, комедии Аристофана стоят у истоков этих театральных жанров. Сохраняет свою притягательную силу хоровая и монодическая поэзия греков (стихи в то время пелись). Вырастая на основе фольклорных образцов, она сохраняет простоту и ясность, но достигает образного богатства, а порою и утонченности (Сапфо, Анакреонт, Пиндар). До настоящего времени не утратили своей ценности басни Эсопа (Эзопа), тематика которых прочно вошла в европейскую басенную литературу («Волк и ягненок», «Ворона и лисица» и пр.)<sup>1)</sup>. Существенные достижения имели греки и в области музыкального искусства, тесно связанного в ту пору с поэзией и театром.

Причины столь яркого всплеска в истории мировой культуры многократно были предметом рассмотрения в трудах мыслителей. Мы укажем только на некоторые факторы. Один из них состоял в том, что древнегреческая цивилизация опиралась на уникальную для истории социальную базу. В море крестьянских по форме культур она выделялась как ранняя культура полиса – своеобразного городского образования. Другая причина интенсивного развития древнегреческой культуры – наследование достижений ряда великих восточных цивилизаций, с которыми греки жили в тесных контактах. Русский исследователь Н. Я. Данилевский полагал, что именно в области культуры лежала доминанта деятельности греческого общества.

Наконец, укажем еще на одну причину высокого развития древнегреческой цивилизации – тягу этого народа к созданию вечных ценностей, значимых не только для современников, но как бы

устремленных в будущее (древнегреческая культура как воплощение божественного идеала); его ориентировку не на узко национальные ценности, а на культурное единение человечества (экуменические тенденции, нашедшие, в частности, свое выражение в походах Александра Македонского и в создании эллинистического мира). Греки не только аккумулировали известную им мировую культуру, но и щедро делились своими достижениями с другими народами.

Наряду с иными видами искусства в древней Греции получила развитие музыка. Она играла важную роль в жизни, сопровождала грека в увеселениях и возвышенных обращениях к богам. Наряду с практической музыкой интенсивное развитие получило в древней Греции учение о музыке, содержанием которого были как структурные закономерности искусства того времени, так и роль музыки в жизни людей.

Типологически древнегреческая музыка была близка восточной. Прежде всего следует отметить ее одноголосный, монодический характер. Хотя грекам и были известны некоторые формы многоголосного пения, они не получили сколько-нибудь заметного развития. В противовес этому мелодика древних греков была не только разнообразной, но также конструктивно богатой и изысканной. Об этом свидетельствуют как сохранившиеся (правда, немногочисленные) образцы, так и развитое учение о высотных, ритмических и структурных законах построения древнегреческой монодии. Отметим также, что греки разработали достаточно точную буквенную систему записи музыки, что позволило ученым последних веков расшифровать древние мелодии и зафиксировать их посредством современного нотного письма.

## Учение о ладе

Обращаясь к звуковысотным структурам древнегреческой музыки, мы рассмотрим прежде всего теоретические воззрения греков на данный предмет, а затем дадим анализ ряда сохранившихся образцов, опираясь, с одной стороны, на древнегреческую теорию, а с другой стороны – на современное понимание звуковысотной организации в монодической музыке.

Учение о ладовой структуре музыки достигло в древней Греции высокой степени развития. Рассмотрение акустических отношений тонов, звуковысотного строя напевов, учение об этосе ладов - таковы некоторые аспекты музыкальной теории греков.

Изложение конкретных вопросов музыкальной теории опиралось на ясные эстетические представления. Одно из центральных понятий греческой эстетики - "армония" - универсальная категория, обозначающая согласие, совершенство, необходимый элемент прекрасного. Было у этого слова и другое, собственно музыкальное значение: термин обозначал отрезок мелодического звукоряда в объеме октавы, состоящий из двух отдельных тетрахордов. Данное значение термина восходит к его этимологическим истокам: соглашение, скрепа [История эстетики, 1962, с.

73].

Литература нового времени, посвященная греческой теории музыки, огромна. Но предмет, удаленный от нас на тысячелетия, весьма сложен. Не удивительно поэтому существенные разногласия между авторами, обращающимися к его изучению.

Тем не менее с достаточной определенностью можно сказать, что греки выработали разветвленную систему ладовых категорий<sup>2)</sup>.

Древнегреческое учение о гармонии ("гармоника") включало в себя 7 разделов:

1) определив звук как мельчайшую смысловую единицу музыки и  
2) интервал - простейшее соединение звуков,  
3) древнегреческая теория переходила к изучению родов – простейших звуковых систем, включавших в себя 4 звука (тетрахорд) и разделявшихся на диатонические, хроматические и энгармонические. Тетрахорд рассматривался древнегреческой теорией как базовая структура, лежащая в основе более сложных образований. Он имел статус непосредственного звукового единства, целостности, со строгой внутренней функциональной организацией. Все звуковое пространство, использовавшееся в практике греческого искусства, дифференцировалось на квартовые сегменты и музыкальные связи между звуками осознавались только в их рамках<sup>3)</sup>. Здесь же изучались две формы сочленения тетрахордов – по соединению и по разделу.

4) Соединение тетрахордов приводило к формированию полной совершенной системы в диапазоне двух октав. Она включала в себя 28 звуков и являлась теоретической парадигмой греческой музыки. Центральный звук совершенной системы назывался "меса" ("средняя").

5) Следующим этапом изучения звуковысотных структур было различение трех типов тонального воплощения ладовых форм: дорийской, фригийской и лидийской, а также их различных разновидностей.

6) Далее следовало изучение различных видов модуляции: по роду, по тональности, по системе и др.

7) Наконец, заключительный раздел гармоника изучал мелодическую композицию, т. е. звуковысотный план произведения.

Многозначным, но достаточно четким по смыслу в зависимости от ситуации, в которой он применялся, был термин "тонус" (буквально: напряжение, ударение). Он мог обозначать звук, высотность, интервал, системную форму (дорийскую, лидийскую, фригийскую). Характерно, что разные понятия фиксировались в данном случае одним и тем же словом: это говорит о наличии в них некоторого общего содержания, близкого, вероятно, к тому, что мы и теперь называем тонностью, интонационной напряженностью звучаний [см.: Асафьев Б., 1971, с. 354 - 355].

Совокупность ряда тетрахордов, сочетаемых по принципу «соединения» или «разделения», формировала так называемую «совершенную систему» – основной музыкальный звукоряд древних греков, охватывавший две октавы. Четко осознавая различие ладов, греки оперировали категориями их вида и рода, анализировали расположение тонов в тетрахордах, степень

плотности ладового звукоряда. Как уже отмечалось ранее, внутренняя структура тетрахорда могла быть различной. Всегда неизменным оставался лишь квартовый интервал между его крайними звуками. Он служил своего рода опорой интонирования. Внутренние тоны тетрахорда в различных звуковых системах варьировались.

По роду, то есть по степени плотности ладового звукоряда, различались тетрахорды диатонические, хроматические, энгармонические. Тетрахорд считался «плотным» (пикнонным), если два его нижних интервала в сумме были меньше, чем один верхний; «неплотным» (апикнонным) назывался тетрахорд противоположной структуры, либо такой, в котором каждый из двух нижних интервалов в отдельности был больше верхнего [Е. Герцман, 1973, с. 8]. Апикнонными были прежде всего диатонические тетрахорды, включавшие в себя два тона и один полутон. Хроматические и энгармонические<sup>4)</sup> тетрахорды всегда были пикнонными, в них входило по два полутона или четвертитона<sup>5)</sup>:



По "тональности" различались дорийский, фригийский и лидийский тетрахорды. Если иметь в виду диатонику, то дорийский тетрахорд последовательно включал в себя два тона и полутон (звукоряды греки строили сверху вниз), фригийский – тон, полутон и тон, а лидийский – полутон и два тона. Как видим, названия эти относятся к иным звуковым структурам по сравнению с принятыми в настоящее время. Это произошло в результате ошибки, совершенной ещё в средние века, – последовательность интервалов прочли в противоположном направлении, не сверху вниз, а снизу вверх.

Наиболее существенным для понимания ладовой природы тетрахорда является не интервальный состав, а функциональная интерпретация составляющих его звуков. В связи с этим важнейшую роль приобретает еще одно понятие древнегреческой теории музыки - дюнамис<sup>6)</sup>, т. е. значение звука в ладовой системе, зависящее от его соотношений с другими звуками. В тетрахорде опорную роль играли крайние звуки, которые, по выражению Е. Герцмана, «функционировали как своеобразные колонны "ладового ордера", ... являлись "ладовыми порогами"». Это были своего рода ладовые устои, которым противостояли средние звуки тетрахорда, выполнявшие неустойчивую функцию, тяготевшие к опорным тонам [Герцман Е., 1986, с. 54].

Если вопрос о тетрахорде как ладовом согласии в древнегреческой музыке совершенно ясен, то значительно меньше ясности в понимании в качестве "первого согласия" отрезка звукоряда, обрамленного квинтой. Такого рода согласия исследовались античной теорией музыки, но можно ли понимать их как непосредственные ладовые единства - этот вопрос

остаётся, кажется, открытым. Что же касается октавных комплексов, то они приобретают «"ладофункциональный вид" только при дифференциации на тетраходные образования» [Герцман Е., 1986, с. 76].

Слияние двух тетраходов могло осуществляться двумя способами - "по разделу" и "по соединению". Если два тетрахода соединялись друг с другом посредством промежуточного тона ("диацевксис" – разделительный тон), то возникали автентические (основные, самостоятельные) лады. Соединение тетраходов, при котором верхний звук одного приравнивался нижнему тону другого ("синафа" – связь), приводило к образованию плагальных (побочных) ладов. Они разделялись на гипо- и гиперлады. Это происходило следующим образом. В результате соединения двух тетраходов возникали семизвучные звукоряды в объёме септимы. Если к такому звукоряду снизу присоединялся дополнительный тон (диацевксис), то возникал гиполад (нижний или вялый). Если диацевксис присоединялся сверху, то формировался гиперлад (верхний или напряжённый). Такие лады состояли из тетрахода и пентахода. В гиполадах пентаходы представляли собой нижнюю часть звукоряда, в гиперладах – верхнюю. Их структура, соответственно, выглядела следующим образом: 5 + 4 или 4 + 5.

Например, на основе дорийского тетрахода диатонического рода могли возникнуть такие лады:



Особый тип лада возникал в том случае, если звукоряд его начинался с триты (третий звук тетрахода, считая сверху вниз):



Все ладовые формы объединялись большой переменной совершенной системой, представлявшей собой сумму малой совершенной системы и большой неизменной совершенной системы:



Звуки различных тетраходов в рамках данной системы имели одинаковые или сходные названия. Самый верхний звук назывался Nete – в буквальном переводе на русский язык "низкая" – по местоположению струны кифары<sup>7)</sup>, на которой он извлекался. Соседняя струна называлась

Paranete (Para – соседняя). Третья струна называлась Tritе. Далее названия тонов повторялись (см. таблицу ниже). Средний тон всей системы назывался Mese (буквально "средняя"), а находившийся рядом с ним – Paramese.

Аналогичным образом совпадали названия в нижней части музыкального звукоряда. Если не считать дополнительного низкого тона Proslambanomenos, то первый звук нижнего тетрахорда назывался Нурате – "самая верхняя" (по местоположению струны). Соседний с ним звук назывался Parhurate, а далее следовал звук Lichanos, который назывался так потому, что при его извлечении употреблялся указательный палец. Звуки следующего тетрахорда имели такие же названия.

Вверх от меса звукоряд варьировался. Если тетрахорд, лежащий выше среднего (Meson), соединялся с ним "по разделению", то возникали звуки, обозначенные в левой стороне таблицы. С правой стороны таблицы обозначены звуки, включавшиеся в систему на основе сочетания тетрахордов "по связи"<sup>8)</sup>.

| <i>Названия ступеней<sup>1</sup></i> |                                      | <i>Названия тетрахордов</i> |              |                |          |
|--------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------------|--------------|----------------|----------|
| a <sup>1</sup>                       | Nete (низкая <sup>2</sup> )          | }                           | Hyperbolaion |                |          |
| g <sup>1</sup>                       | Paranete (соседняя <sup>2</sup> )    |                             |              |                |          |
| f <sup>1</sup>                       | Trite (третья)                       |                             |              |                |          |
| e <sup>1</sup>                       | Nete                                 | }                           | Diezeugmenon | d <sup>1</sup> | Nete     |
| d <sup>1</sup>                       | Paranete                             |                             |              | c <sup>1</sup> | Paranete |
| c <sup>1</sup>                       | Trite                                |                             |              | b              | Trite    |
| h <sup>1</sup>                       | Paramese                             |                             |              | a              | Mese     |
| a                                    | Mese (средняя)                       |                             |              | } Synemmeson   |          |
| g                                    | Lichanos (указательный палец)        | }                           | Meson        |                |          |
| f                                    | Parhurate                            |                             |              |                |          |
| e                                    | Нурате                               |                             |              |                |          |
| d                                    | Lichanos                             | }                           | Нуратон      |                |          |
| c                                    | Parhurate                            |                             |              |                |          |
| H                                    | Нурате (самая верхняя <sup>2</sup> ) |                             |              |                |          |
| A                                    | Proslambanomenos                     |                             |              |                |          |

Повторность в названии тонов звукоряда лишний раз свидетельствует о роли тетрахорда в музыкальном мышлении греков. Несмотря на высотные различия тонов, греки, вероятно, ощущали некоторое сходство в характере звуков, занимающих в различных тетрахордах сходное место. Эти звуки имели аналогичный дьюнамис, то есть определенную степень ладового напряжения. Особое место в полной совершенной системе занимала меса – средний тон, являвшийся своего рода точкой отсчета в процессе интонирования. В отдельных случаях он, вероятно, выступал в качестве опорной (устойчивой) ступени. Но для идентификации его с тоникой нет, кажется, достаточных оснований. Относительно устойчивыми у греков были обычно нижние звуки верхнего тетрахорда.

Не только отдельные звуки, но и тетрахорды имели свой дьюнамис, иначе говоря, рассматривались в системных связях по отношению к другим частям звукоряда [Герцман Е., 1986, с. 48].

Существенным элементом музыкально-теоретических воззрений

древних греков было понятие о модуляции (*metabole* – букв. переход). Наряду с модуляцией из тональности в тональность (модуляция по "строю", например, переход из дорийского лада во фригийский или из фригийского в лидийский и т. п.) они выделяли модуляцию из рода в род (диатоника - хроматика – энгармоника), из системы в систему (тетрахорды отдельные и слитные, переход от соединения к разделу) и даже из одного характера мелодии в другой [Античная музыкальная эстетика, с. 86, 232]. При выполнении модуляции важно было сохранить некоторую общность за счет сродства звуков. Такого рода переходы оценивались как "музыкальные". Модуляция рассматривалась греками как важное выразительное средство, связанное с явлениями аффекта (*pathos*) и блужданиями чувства, которые вызывались изменениями в сравнении с ожидавшимся [там же, с. 233-234]. Нужно отметить, что применение модуляции в древнегреческой музыке не всегда было одинаково активным. Как пишет А. Лосев, – тональная модуляция была совсем не в моде в классическую эпоху, и только в послеклассический период развивается потребность в модуляционных формах. Развитой модуляционный вкус появился у греков только в эпоху эллинизма [там же, с. 86].

Ранее мы уже отмечали, что музыка древних греков по типу была близка к восточным музыкальным культурам. Не удивительно поэтому, что в их теории существовало понятие "ном", которым фиксировалась последовательность опорных ступеней напева, канва мелодического процесса. Это позволяет считать, что ладовая организация в греческой музыке была в известной степени аналогичной организации мугама и раги. Лад (если брать его во всей полноте присущих ему характеристик) был своего рода интонационной моделью мелодического процесса.

Музыке в древнегреческом обществе отводилась важная воспитательная роль. При этом греки полагали, что различные стороны высотной организации, те или иные ритмические формы имеют свой "этос", то есть оказывают на человека вполне определенное воздействие. Многообразные типы строя, лада, модуляции, даже определенные ступени звукоряда – все эти компоненты музыкальной ткани имели особый этос. Правда, с понятия "этос" нужно снять налет возвышенности, которым оно обладает в русском языке. Наиболее подходящим переводом этого термина представляется русское слово "характер". Именно в таком смысле следует, вероятно, говорить об этосе высоких и низких, паргипато- и лиханоподобных звуков<sup>9)</sup>, равно как об этосе мелодий или ладов [Античная музыкальная эстетика, с. 74 - 85], об этосе модуляций [там же, с. 85 - 90].

Если говорить об этическом различии строев, то нормой была диатоника. Она воспринималась как наиболее естественная, строгая и выдержанная. Хроматика вызывала у греков нежность и возбужденность (Бозций), патетические и скорбные чувства [там же, с. 69, 226-228]. Из всего многообразия ладов греки особо выделяли дорийский лад, который отличался абсолютной устойчивостью. Он был выражением бодрости, живости, жизнерадостности [там же, с. 84-85]. Другие лады ориентировались на дорийский лад и выражали воинственность или

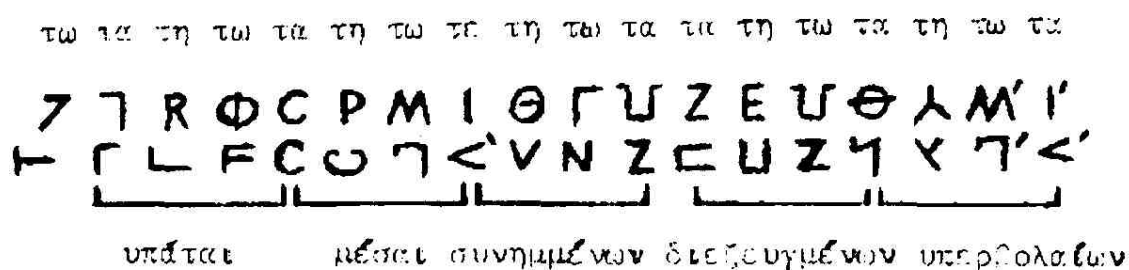


нежность, расслабленность или печаль. Характеристика ладов в работах древнегреческих исследователей меняется в зависимости от времени и места бытования напевов, но всегда сохраняется соотнесенность лада с определенными эмоциональными состояниями и соответствующим воздействием лада на человека.

## Система записи музыки

Греки использовали буквенные системы записи, различные для инструментальной и вокальной музыки. Древнегреческие буквы (ионийский алфавит) обозначали звуки совершенной системы сверху вниз. Греки пользовались четырьмя гласными: alpha, beta, epsilon, omega, комбинируемыми с согласными tau и nu, которых было достаточно для обозначения типовой гаммы, разделенной на два фрагмента по 4 звука (тетрахорды).

Наиболее древний фрагмент греческой музыкальной нотации – копия на папирусе (1-й век до н. э.) хора из Орестейи; оригинал его восходит к Еврипиду или к его переписчику (408 год до н. э.).



В римской теории музыки греческие буквы, обозначавшие высоту звука, были заменены на латинские. Эта акция приписывается Боэцию<sup>10)</sup>. Вместо нисходящего тетрахорда греков, буквы A, B, C, D, E, F, G были привязаны к восходящей системе звуков [см.: Soulage M., p. 21-23].

## Анализ сохранившихся музыкальных фрагментов

Изложение основных положений древнегреческой теории музыки мы дополним анализом ряда сохранившихся фрагментов, которые в наиболее полном виде собраны в книге "Музыкальная культура древнего мира", изданной в 1937 году под редакцией Р. И. Грубера<sup>11)</sup>.

Примером применения самого распространенного, основного лада древнегреческой музыки – дорийского является начало первой пифийской оды Пиндара<sup>12)</sup> ([пример 1](#)<sup>13)</sup>). Звукоряд этой мелодии разворачивается вниз от звука *ми* второй октавы. Первая ее фраза (такты 1- 4) опирается на тетрахорд *ми – ре – до – си*, лишь однажды захватывая прилегающий снизу звук *ля*. Вторая фраза (тт. 5-10) разворачивается в том же диапазоне, но ладовой рамкой здесь становится квинта *ми - ля* (сверху вниз). Оформляется квинтовая ладовая ячейка, характерная для ладов, которые формируются на основе отдельных тетрахордов. Такая структура

звукоряда сохраняется и в дальнейшем развитии напева. Единственным дополняющим моментом оказывается вводный к основной опоре *ля* (это *меса*) звук *соль*. Наряду со звуком *ля* он является одним из кадансирующих тонов напева. Сменой этих опор обеспечивается ладовая динамика формы (если можно говорить о ее относительной завершенности – ведь пример представляет собой *начало* оды Пиндара). Следует заметить, что впечатление местной опоры оставляет временами и звук *до*, что указывает на трезвучное соподчинение опорных тонов напева.

Что касается интонационного строя мелодии, то в ней преобладает поступенное движение, которому противостоят относительно широкие интервалы на гранях мотивов и фраз. Последняя фраза фрагмента выделяется восходящими квартовыми интонациями, складывающимися в пентатонный звукоряд.

Несколько более развитую форму дорийского лада мы встречаем в Первом дельфийском гимне Аполлону ([пример 3](#)). Первая его фраза развивается преимущественно в квинтовом диапазоне *fis – h* (сверху вниз), но к нему добавлен остро звучащий тон *g* (*Parhyrate*), потенциально устремленный к нижней ладовой опоре *fis*. Интересно, что эта острая интонация возникает на относительно нейтральном интонационном фоне, создаваемом благозвучным начальным ходом на квинту вниз и почти неизменным поступенным движением на протяжении всей первой фразы. Но звук *g* вносит особый оттенок напряженности, создает впечатление игры неустойчивым (диссонирующим) тоном<sup>14</sup>). Разрешение этого тона в звук *fis* происходит только в конце довольно протяженной третьей строфы, которая имеет сложное ладовое строение. Прежде всего надо отметить расширение диапазона вверх (до звука *соль*) и вниз (до звука *ре* первой октавы). Но главное ладовое "событие" третьей строфы модуляция – "переход от раздела к соединению", который совершается в т. 24. К тетрахорду *fis-h* (снизу вверх) присоединяется не тетрахорд *cis-fis* (по разделу), а тетрахорд *h-e* (по связи – общий звук *h*). В такте 26 возвращается исходный ладовый звукоряд. Аналогичный переход мы встречаем и в следующей, четвертой строфе (т. 32 и далее). Интересно, что последующее ладовое развертывание напева включает в себя звук *фа-бекар* второй октавы, который можно объяснить наращиванием к сформировавшемуся эптахорду (семизвучию) *fis-h-e* еще одного потенциального тетрахорда (*e-a*) по принципу связи. В анализируемом напеве нет единого опорного тона, что вообще было типичным для древнегреческих мелодий, не отличавшихся тональной централизацией. Если мы выпишем заключительные тоны всех строф, то получим следующий план модальных кадансов напева: *h, d1, fis, d2, h, e2, h*. Расположение основных опор по звукам секстаккорда или квартсекстаккорда вообще не редкость в монодических культурах: к основной для напева квартовой рамке (в данном случае *fis-h*) присоединяется не квартовый, а терцовый интервал. Не исключено, что такого рода структуры соответствуют ладам от триты, описанным в древнегреческой теории.

Проведенный анализ напевов дорийского лада показывает наиболее существенные стороны его трактовки в древнегреческой музыке. Среди других сохранившихся примеров применение дорийского лада можно отметить в отрывках из берлинского папируса ([пример 6](#)) и в Гимне Гелиосу Мезомеда (II век до н. э., [пример 7](#)). Последний пример показывает новые грани в трактовке дорийского лада<sup>15)</sup>.

Основной интонационный ориентир Гимна Гелиосу – тетрахорд  $a - d$ , к которому присоединяются по два звука сверху и снизу. Как основная ладовая опора слышится звук  $a$ , но нельзя исключить, что здесь имеет место ладовая переменность (хотя в теории греков не было такого понятия). Так в тактах 15-16 складывается трезвучие  $f - a - c$  (терцовая структура), которое вряд ли следует игнорировать как относительно устойчивую интонационную структуру напева. Вообще в данном примере достаточно четко проявляется терцовость (опевания, заполненная устойчивая терция). Также обращает на себя внимание пентатонная зависимость опорных тонов в первых двух фразах. Первая фраза опирается на звуки  $d - a$ , вторая – на звуки  $g - c$  (взаимопроникновение тетрахордов). Здесь интересен повтор мелодического построения на новом уровне (свободная секвенция). Подобного рода приемы не раз встречаются далее. В целом, лад в данном примере весьма развитой. Мелодическое движение разнообразно (поступенность, скачки, трезвучия, трихорды в кварте и в квинте).

Другие лады представлены в сохранившихся древнегреческих мелодиях менее определенно, но отдельные примеры, иллюстрирующие их применение, все же есть.

Фригийский лад (полутоном внутри тетрахорда) представлен Гимном Немезиде Мезомеда ([пример 8](#)). Здесь отчетливо проявляется структура отдельных тетрахордов, что приводит к квинтовости верхней части диапазона (верхний тетрахорд как бы растворился в пентахорде  $g - d$ ) и возможной трезвучности (особенно выделяется гексахордная структура  $d - g - h$ ). Окончание напева – на верхнем звуке нижнего тетрахорда.

В Сколии Сейкила ([пример 5](#)) фригийский лад показан иначе. Здесь также абсолютно ясна квинтовость (даже трезвучность) верхней части диапазона ( $as - es$ ). Но окончание напева приходится на нижний тон звукоряда.

Лидийский лад (малая секунда между верхними звуками тетрахорда) представлен лишь маленьким отрывком для кифары ([пример 11](#)). Тетрахордальная структура звукоряда здесь не просматривается, но совершенно отчетливо проявляется движение по звукам квартсекстаккорда. Кварта сохраняет значение нижней ладовой рамки, но к ней прибавляется не вторая кварта, а терция. Впрочем, сколько-нибудь определенных соображений по поводу этого отрывка высказать нельзя, ввиду его крайней краткости.

Что касается хроматического наклонения, то в сохранившихся музыкальных отрывках он представлен крайне мало. Лишь во Втором дельфийском гимне Аполлону ([пример 4](#)) встречаются небольшие

фрагменты, в которых можно выявить признаки хроматического рода<sup>16</sup>. Так в тактах, обозначенных цифрами 16 и 17, хроматическое наклонение представлено тетра хордом  $a - b - ces - d$ . Показательно, что хроматизм дан здесь в дорийском преломлении, хроматические звуки примыкают к нижнему тону опорного квартового интервала. Несколько сложнее и непривычнее для современного слуха выглядят мелодические обороты в разделе E (такты, обозначенные цифрами 24-26). Здесь формируется своеобразная уменьшенная кварта между звуками *соль* и *до-бемоль*. Последний берется не путем естественного прилегающего движения от звука *си-бемоль*, а скачком на этот явно неустойчивый тон. Эти острые интонации вполне оправдывают те эмоциональные характеристики (возбужденность, патетика, скорбь), которые давались древними хроматическому роду.

Энармоническое наклонение представлено кратким отрывком из "Ореста" Еврипида ([пример 2](#)). Оно также, вероятно, возникает на основе дорийского лада с раздельными тетра хордами (достаточно определенно слышна кварто-квинтовая система опор  $a - d - e$ ), намеченного, впрочем, лишь отдельными тонами (тетра хорды  $a - di$  потенциально  $e - a$ ). Четвертитоновые интонации здесь встречаются при поступенном движении (в рамках энармонического наклонения)  $b - b^{-1/4} - a$  и при вспомогательном движении  $b - b^{-1/4} - a$ .

Энармонические интонации обильно представлены во второй части Первого дельфийского гимна Аполлону ([пример 3](#), такт 26 и далее; в нотах четвертитоновые понижения звуков отмечены звездочками). Если с доверием отнестись к имеющейся расшифровке гимна, то наряду с естественными прилегающими и поступенными энармоническими ходами здесь встречается специфическая для энармонического наклонения увеличенная терция  $e - c^{-1/4}$  (такт 53).

Исследователи отмечают, что во времена, когда возник данный гимн, энармоника уже исчезала, но "это не исключает возможности ее появления в сознательно архаизированных культовых песнопениях"<sup>17</sup>. В рассмотренных нами примерах мы не раз уже встречали ладовые модуляции. В Первом дельфийском гимне Аполлону ([пример 3](#)) мы находим модуляции разного типа – по системе и по роду. Модулирование по системе состоит в том, что дорийский лад представлен здесь то раздельными, то соединенными тетра хордами. Начало гимна опирается на систему раздельных тетра хордов, что проявляется в четкой опоре на квинтовый интервал (это специально подчеркивал в своем анализе В. Петр [1901, с. 269]). А в тт. 24-25, 32 (и далее) совершаются переходы в систему соединенных тетра хордов. Кроме того в этом примере есть сочетание диатоники с энармонизмом, что нами уже отмечено.

Аналогичную картину мы видим во Втором дельфийском гимне Аполлону ([пример 4](#)). На дорийской ладовой основе здесь также совершаются модуляции по системе и по роду (смена диатонического и энармонического наклонений).

Таким образом, анализ сохранившихся греческих музыкальных

памятников свидетельствует о том, что, с одной стороны, положения древней теории помогают нам понять звуковой строй музыки того отдаленного времени и, с другой стороны, требуют включения некоторых дополнительных теоретических положений с целью адекватного постижения звуковых структур. Их помогают глубже понять такие, например, категории, как ладовая рамка, их сочетание. Известную ценность может представлять положение о преодолении тетраходной структуры ладового звукоряда в развитых формах древнегреческой монодии. Не исключено, что плодотворным для анализа окажется идея ладовой переменности и т. д. Все эти мысли необходимо подтвердить (или опровергнуть) в процессе дальнейшего исследования звуковых структур музыки того далекого времени.

---

## Примечания

- 1) Тронский И. М. История античной литературы. – Л.: Учпедгиз, 1957, с. 100.
- 2) Отечественное музыкознание обогатилось недавно весьма солидным исследованием Е. Герцмана (см. его работу 1986 года в библиографии), на которое мы в основном опираемся в характеристике древнегреческой ладовой системы.
- 3) Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986, с. 40-61.
- 4) Ю. Холопов предлагает другую транскрипцию термина – энармонический, которой мы далее будем придерживаться.
- 5) Древнегреческая теория музыки различала и более тонкие варианты строев, особенно в сфере диатоники. Подробнее об этом см. статью Е. Герцмана (1973).
- 6) Буквальный перевод этого слова: сила, способность, значение.
- 7) Струнный щипковый инструмент типа лиры.
- 8) Абсолютная высота звуков, указанная в таблице, – условная. Считается, что основной тон греческой высотной системы соответствовал современному звуку *фа-диез*. Названия ступеней (*nete*, *paranete*, *hyrate*) определялись положением струн кифары, на которых они извлекались.
- 9) То есть средних звуков в тетраходе, имеющих определенное функциональное значение. *Lichanos* называлась ступень, примыкавшая снизу к опорным тонам двух нижних тетраходов совершенной системы - мезе (*mese*) или гипате (*hyrate*); паргипате (*parhyrate*) - ступень над опорной гипатой. Аналогичные высотные отношения имели место и в других тетраходах, что позволяло называть их ступени лихано- и паргипатоподобными.
- 10) «*Institutiones musicae*» («О музыкальных установлениях») - между 500-507 гг. Фрагменты на русском языке опубликованы в издании: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», том первый. - М.: Изд-во академии художеств СССР, 1962. - С. 248-257.

Латинский оригинал трактата (Boethius, Anicius Manlius Severinus. De institutione musica) можно найти в интернете:

<http://www.music.indiana.edu/tml/start.html> (Lexicon musicum Latinum medii aevi), <http://www.badw.de/musik/lml.htm>

11) Точность и однозначность нотной транскрипции древнегреческих музыкальных памятников порою ставится под сомнение. Но мы полагаем, что в части, касающейся звуковысотности и ладовых структур, используемые нами расшифровки вполне могут служить материалом для анализа. Фиксация высоты звука в древнегреческой нотации была достаточно точной.

12) V век до н. э. Петр (\*, с. 300) трактует этот напев в эолийском ладу (а-а), который входил у греков в группу дорийских.

13) Указываются номера примеров, помещенных в книге под ред. Р. Грубера (Музыкальная культура древнего мира. – Л., 1937, с. 227-242). В Приложении к данной лекции мы воспроизводим нотный текст этих музыкальных фрагментов.

14) Аналогичная игра неустойчивыми тонами встречается и в других монодических культурах, в частности в индийских рагах.

15) К. Закс считает, что он написан в миксолидийском (гипердорийском) ладу (е - е). Петр трактует лад как дорийский, но главным тоном признает не месу d, а ипату а.

16) Дело осложняется тем, что напев данного гимна дошел до нас в урезанном виде – в его расшифровке очень много лакун, заполненных редакторскими вставками (в нотном тексте они приводятся в скобках). Тем не менее интонации хроматического рода все же достаточно определенно просматриваются в подлинных фрагментах данного гимна.

17) Из комментария Г. Аберта; см. «Музыка древнего мира», с. 244.

---

## Библиография

(для удобства читателей даем шифры, под которыми указанные книги хранятся в Российской государственной библиотеке)

*Аллеманов Д. В.* Курс истории русского церковного пения. Ч. 1. Введение в историю русского церковного пения. – М.: Изд-во П. Юргенсона, [1911]. - 104 с. [О звуковой системе в музыке Древней Греции см. стр. 7-10, 40-47.] (РГБ: U:81\229; U:490\63. Ф:1-66\3839 )

*Аноним.* Введение в гармонику. (РГБ: R:261/354)

Античная музыкальная эстетика. Вступительный очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева. – М.: Музгиз, 1960. – 304 с.

*Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

*Булич С.* Дельфийские музыкальные находки // Россия. Министерство народного просвещения. Журнал. 1895, январь.

*Булич С.* К вопросу о вновь найденных памятниках древнегреческой музыки // Журнал министерства народного просвещения. 1894, май. (РГБ:

U:197-200/1; XIV:39/1; XX:275/3)

*Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986. – 224 с.

*Герцман Е. В.* Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2 / ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1973. - С. 6-26.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том первый. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 684 с.

*Енько Т. А.* Формирование относительной системы воспитания слуха. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. (С. 4-10. Греческая тетрахордическая система)

*Закс, Курт.* Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура древнего мира. - М., 1937.

Музыкальная культура древнего мира. Под ред. и с вст. статьей проф. Р. И. Грубера. - Л.: Музгиз, 1937.

*Петр В. И.* О мелодическом складе арийской песни. Историко-сравнительный опыт - СПб.: Столичная скоропечатня, 1899. – 172 с. (отд. оттиск из "Рус. муз. газ." за 1897-98 гг.) (РГБ: S:38/330)

*Петр В. И.* О составах, строях и ладах в древне-греческой музыке. - Киев: Тип. Ун-та св. Владимира Н. Т. Корчак-Новицкого, 1901. -- [2], II, 364 с. (РГБ: О:7/127; U:215\316)

*Петр В. И.* Элементы античной армоники (Библиографическая заметка). - СПб., 1896. (РГБ: U:254/893)

*Chailley J.* Essai sur les structures melodiques // Revue de musicologie. Vol. XLIV. Decembre 1959. p. 139-175. (РГБ: XX:473/80)

*Chailley J.* L`imbroglio des modes. - Paris: Leduc, © 1960.

*Danielou A.* Traite de musicologie comparee. - Paris: Hermann, 1959. - 186 p. (РГБ: Ин:59-46/137; Ф:1-61/9307)

*Soullage M.* Le solfege. – Paris: PUF, 1969. – 128 p.

*Tiron A.* Etude sur la musique grecque. - Paris, 1866.

*Vogel M.* Die Enharmonik der Griechen, Bd. 1-2. - Duesseldorf, 1963.

*Westphal R.* Harmonik und Melopoie der Griechen. – Leipzig, 1863.