Концептуализация музыки
в авраамических традициях – 2018

State Institute for Art Studies

Conceptualization of Music in Abrahamic Traditions – 2018

Collective monograph

Moscow 2019

Государственный институт искусствознания

Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018

Коллективная монография

Москва 2019

Reviewers:
L.V. Kirillina, Doctor of Sciences
I. S. Stogniy, Doctor of Sciences

Conceptualization of Music in the Abrahamic Traditions – 2018: collective monograph / Ed. by G. B. Shamilli. – Moscow: SIAS, 2018.

ISBN 978-5-98287-133-6

For the first time, the focus of attention is on the conceptualization of music in Abrahamic traditions (Judaism, Christianity, Islam), connected by unified ethical and aesthetic values. The authors study the language of the description of music depending on the literary genre canons formed by the development of the ancient philosophical (treatises on music), as well as religious, theological and poetic thought in indissoluble unity with the performing and composing musical practice.

The publication is intended for the specialists of a broad humanitarian profile and students of universities.

ISBN 978-5-98287-133-6

© The authors, 2018
© State Institute for Art Studies, 2018
© I.B. Trofimov, design, 2018

УДК 781
ББК 85.31
К 64

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
Л.В. Кириллина, доктор искусствоведения
И.С. Стогний, доктор искусствоведения

Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018: коллективная монография / Отв. ред. док. искусствоведения Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 336 с. ил.

ISBN 978-5-98287-133-6

Впервые объектом внимания являются способы концептуализации музыки в авраамических традициях (иудаизм, христианство, ислам), связанных едиными этико-эстетическими ценностями. Авторы исследуют язык описания музыки в зависимости от литературных жанровых канонов, сформированных развитием античной философской (трактаты о музыке), а также религиозно-богословской и поэтической мысли в неразрывном единстве с исполнительской и сочинительской музыкальной практикой.

Издание предназначено специалистам широкого гуманитарного профиля и учащимся вузов.

ISBN 978-5-98287-133-6

© Коллектив авторов, текст 2018
© Государственный институт искусствознания, 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

Contents

To reader
12 (G.B. Shamilli)

Part I
16 Music as Practice

Section 1
Kinor and Nevel in the string family of the Middle East, the Mediterranean and the Near East – Literature, iconography, archeology – The oldest images of the harp – Symmetric and asymmetrical lyres – Jewish art of the Hellenistic-Roman period
18 (V.V. Petroff)

Section 2
Musical instruments of the Bible: medieval reading – Derivational dictionaries – Wind instruments – String instruments – From symbol to function (instead of conclusion)
38 (A.V. Kulpina)

Section 3
Instrumental dialog: to history of Early Christian musical practice – About the genesis of initial forms of the polyphony – Organ in Antique literature – Early Christian iconography and the Utrecht Psalter – Organs in the historical chronicle – Organ and two-voise of polyphony
50 (N.Yu. Katonova)

Section 4
The sacred meaning of the organ in Spain (sec. half of 17 – beg. 18 cc.) – Organ and church service – Church iconography – "Instrument mentioned in the Scriptures"
64 (M.A. Moiseeva)

Section 5
Composing European-style music for the Eastern Slavonic service: cross-confessional contacts of the 2nd half of 17 c. – Terms and concepts – Forms of polyphony – The appearance of the Catholic tradition – The perception of the modal theory – The fugue of Dyletsky –The fugue of Titov – The texture of the type basso continuo – Interpretation (instead of conclusion)
74 (E.E. Vorobiev)

Оглавление

К читателю
12 (Г.Б. Шамилли)

Часть I
16 **Музыка как практика**

Раздел 1
Киннор и невел в семействе струнных Ближнего Востока, Средиземноморья и Передней Азии – Литература, иконография, археология – Древнейшие изображения арфы – Симметричные и асимметричные лиры – Еврейское искусство эллинско-римского периода
18 (В.В. Петров)

Раздел 2
Музыкальные инструменты Библии: средневековое прочтение – Деривационные словари – Духовые инструменты – Струнные инструменты. – От символа к функции (вместо заключения)
38 (А.В. Кульпина)

Раздел 3
Инструментальный диалог: к истории изучения раннехристианской исполнительской практики – О генезисе первичных форм многоголосия – Орган в античной литературе – Раннехристианская иконография и Утрехтская Псалтирь – Орган в исторической хронике – Орган и двухголосие
50 (Н.Ю. Катонова)

Раздел 4
Сакральное значение органа в Испании второй половины XVI – начала XVIII века – Орган и церковное богослужение – Церковная иконография – «Инструмент, упомянутый в Писании»
64 (М.А. Моисеева)

Раздел 5
Сочинение музыки европейского типа для восточнославянского богослужения: кросс-конфессиональные контакты второй половины XVII века – Термины и понятия – Формы многоголосия – Проникновение католической традиции – Восприятие модальной теории – Фуга Дылецкого – Фуга Титова – Фактура типа *basso continuo* – Интерпретация (вместо заключения)
74 (Е.Е. Воробьев)

Part II
94 Music as theory

Section 6
Ancient notation and Christian worship – Facts and doubts – Singing by books – Notated texts – Ancient literal notation – Between theory and practice – Byzantine notation
96 (E.V. Gertsman)

Section 7
***Scientia bene modulandi* from Augustine to Losev** – First mention – Augustine's definition – Changing of meaning – Changing of paradigm
120 (E. M. Dvoskina)

Section 8
To the problem of constructing sound space in Antiquity theory of music – Music and the philosophy of culture – "Sound space"– Sound as a bodily object – Space and motion – Quantization of the space
132 (A.G. Bogomolov)

Section 9
Emotion as a process, or *What* was after Safi al-Din al-Urmawi? – Music as a picture of the world and episteme – Understanding of emotion – Aesthetic pleasure as a "transition" – Harmonic correspondences – Quantization of emotion – Function and explication of emotion – Emotion of David – Language of the description of emtion (instead of conclution)
146 (G.B. Shamilli)

Section 10
Girolamo Cardano on the musical care for the soul – Introduction – Health as a harmony – Music's role in the pursuit of happiness or well-being – Music therapy as a form of self-care – Conclusion
180 (J. Prins)

Part III
200 Music as a history

Section 11
The Bible on the music of the Temple of Jerusalem: the experience of research – History and archeology – The Tabernacle and its meaning for subsequent descriptions of music – The Tabernacle as a space for the people – The Shofar as the first musical instrument of the Tabernacle – The sound of the wind instrument as a call to memory – Forged hatsotsroth as the second tool – Characteristics of the sound of the shofar and hatsotsroth –

Часть II
94 Музыка как теория

Раздел 6
Античная нотация и христианское богослужение – Факты и сомнения – Проблемы датировки памятников буквенной нотации – Между теорией и практикой – Ремарки к теории невменной нотации
96 (Е.В. Герцман)

Раздел 7
***Scientia bene modulandi* от Августина до Лосева** – Первое упоминание – Дефиниция Августина – Изменение смысла – Смена парадигмы
120 (Е.М. Двоскина)

Раздел 8
К проблеме конструирования звукового пространства в теории музыки Античности – Музыка и философия культуры – «Звуковое пространство» – Звук как телесный объект – Место и движение – Система древнегреческой
132 нотации – Квантование пространства
(А.Г. Богомолов)

Раздел 9
Эмоция как процесс, или *Что* после Сафи ад-Дина аль-Урмави? – Музыка как картина мира и эпистема – Понимание эмоции – Эстетическое наслаждение как «переход» – Гармонические соответствия – Функция и экспликация эмоции – Эмоция Давида – Язык описания эмоции
146 (вместо заключения)
(Г.Б. Шамилли)

Раздел 10
Джироламо Кардано о музыке для излечения души – Наследие и идеи – Здоровье как гармония – Влияние музыки на физиологические и психические процессы – Роль музыки в стремлении к счастью или благополучию – Музыкальная
180 терапия как форма самолечения – Спокойствие души как добродетель (вместо заключения)
(Я.В. Принс)

200

Часть III
Музыка как история

Раздел 11
Библия о музыке Иерусалимского Храма: опыт исследования – История и археология – Скиния и ее значение для последующих описаний музыки – Скиния как пространство для народа – Шофар как первый музыкальный инструмент Скинии – Звук духового инструмента как призыв к памяти –

Trumpets and the problem of borrowing – The period of the first Temple and King David – The appearance of Levites as priests-musicians – Music in the First Temple – Psalms – Temple Tools – Reforms of King Hezekiah – Music in the Second Temple – Musical succession in the book of Chronicles – Book of Chronicles: music of King David
202 (L.S. Chakovskaya)

Section 12
The word of the Qur'an in the disputes about the permissibility of music in Islam – The place of the Qur'an in the disputes about Music – Forming the discussion – The Qur'an texts: approaches and interpretations
228 (G.R. Sayfullina)

Section 13
Music in the poems of Attar: melodies of the Universe, a glorious spider and miraculous salvation – Music as a link between the spiritual and material world – usic and love – Music and knowledge – Music and the story of miraculous salvation – The glorious spider and prophet Muhammad – Two-voise of the meaning – Musical accompaniment – The glorious spider and the prophet David
242 (L.G. Lahuti)

Section 14
Hallelujah and the complaint of the worm. Musical themes of the legend of Faust – Harmony of the spheres and disharmony of the soul – Weeping and praise – "Lamentation of Dr. Faustus"
252 (A.B. Kovelman)

Section 15
Three Questions in the History of Studying the Jewish Signs of Cantillation – Signs of cantillation as an ethnocultural concept – On the Preservation of tradition – On the limits of understanding musical – Signs of cantillation in a series of other forms of non-linear notation
264 (E.V. Khazdan)

288 References

318 Index of names and titles

329 Index of terms and concepts

Кованая труба-*хацоцрот* как второй инструмент – Характеристика звука шофара и хацоцрот – Трубы и проблема заимствования – Период первого Храма и царь Давид – Появление левитов как священников-музыкантов – Музыка в Первом Храме – Псалмы – Инструменты Храма – Реформы царя Езекии – Музыка во Втором Храме – Музыкальное преемство в книге Паралипоменон – Книга Паралипоменон о музыке царя Давида
202 (Л.С. Чаковская)

Раздел 12
Слово Корана в спорах о дозволенности музыки в Исламе – Место Корана в спорах о музыке – Формирование дискуссии – Тексты Корана: подходы и интерпретации
228 (Г.Р. Сайфуллина)

Раздел 13
Музыка в поэмах Аттара: мелодии мироздания, славный паук и чудесное спасение – Музыка как связь между духовным и материальным миром – Музыка и любовь – Музыка и познание – Музыка и рассказ о чудесном спасении – Славный паук и пророк Мухаммад – Двухголосие смысла – Музыкальное сопровождение – Славный паук и пророк Давид
242 (Л.Г. Лахути)

Раздел 14
Аллилуйя и жалоба червя. Музыкальные темы легенды о Фаусте – Гармония сфер и дисгармония души – Плач и хвала – «Плач доктора Фаустуса»
252 (А.Б. Ковельман)

Раздел 15
Три вопроса в истории изучения еврейских знаков кантилляции – Знаки кантилляции как этнокультурый концепт – К вопросу о сохранности традиции – О границах понимания музыкального – Знаки кантилляции в ряду других форм безлинейной нотации
264 (Е.В. Хаздан)

288 Цитируемая литература

318 Указатель имен и географических названий

329 Указатель терминов и понятий

To readers

The monograph is divided into three parts – "Music as Practice", "Music as a Theory" and "Music as History". Its sections are strung on a linear axis of time from Antiquity to Modernity. The authors solve the problems, in combination revealing the interweaving of musical concepts on the cultural heritage of the Abrahamic traditions, bound by unified ethical and aesthetic values.

The ways of conceptualizing music are revealed in the reflections from Andalusia in the West to historical Persia in the East and dependence from the genre canons of the literature, the rules of the language of description of music, as well as the specific socio-historical context and musical practice.

The investigated material is exceptionally diverse: from classical Antiquity iconography and medieval Latin derivational dictionaries (part 1) to Early, Medieval Christian, Latin and Arab-Persian treatises on music (part 2) and poetic, religious and theological literature (part 3). The result of the study is that, on the one hand, the music description language in the Abrahamic traditions was based by the ancient philosophies and was formed by the genre canon of the treatises on music. On the other side - by religious and theological thought, which sets own rules for understanding and describing musical phenomena – the degree of their interpenetration in the musical theory of the Abrahamic traditions regulated by time, place and socio-historical context. The penetration of literary, poetic and commentary reflections into compositions about music depended on numerous historical factors.

Not building a rigid scheme or hierarchy of the discussing phenomena, the book reflects the breathing of music in each of the traditions and epochs, the migration of images, concepts and methods. The goal of the authors is to set the correct question, and the searching vector to find the new horizons in both – unknown and investigated decisions. It is necessary for giving the space for reflection to readers and for suggesting the difference viewpoints without insisting on their only correctness.

The monograph speaks to the readers in Ancient and Modern, Western and Eastern languages. In own language says each of the Abrahamic traditions, without unification of names and terms, represented in all their diversity in the indexes of this publication. Transliteration reflects the international IOS system equally for all languages without exceptions and in some cases is supplemented by original graphics.

К читателю

Монография формально делится на три части – «Музыка как практика», «Музыка как теория» и «Музыка как история», а ее разделы нанизываются на линейную ось времени – от Древности к Современности. Авторы ставят и решают задачи, в совокупности обнаруживающие переплетение музыкальных концептов на культурном пространстве авраамических традиций, связанных едиными этико-эстетическими ценностями. В палитре рефлексий от Андалусии на западе до исторической Персии на востоке обнаруживается *зависимость способов концептуализации музыки от жанровых канонов литературы,* правил языка описания музыки, а также конкретного социально-исторического опыта и контекста музыкальной (сочинительской и исполнительской) практики.

Исследуемый материал необычайно разнообразен: от иконографии классической Древности и средневековых латинских деривационных словарей (часть 1) до раннехристианских, классических и постклассических латинских и арабо-мусульманских трактатов о музыке (часть 2), а также философско-поэтической и религиозно-богословской литературы (часть 3). Исследование показывает, что язык описания музыки в авраамических традициях инициирован, с одной стороны, античной философией, обусловившей принципы жанрового канона в трактатах о музыке, а с другой – религиозно-богословской мыслью, задающей собственные правила понимания и описания музыкальных явлений. Степень их взаимопроникновения различна в музыкальной мысли авраамических традиций и регулировалась временем, местом и социально-историческим контекстом. Точно так же и проникновение литературно-поэтической и комментаторской рефлексии в сочинения о музыке зависело от многочисленных факторов истории.

Не выстраивая умозрительную схему или иерархию обсуждаемых явлений, книга отражает дыхание музыки в каждой из традиций и эпох, «миграции» образов, концептов и методов. Цель авторов – *задать правильный вопрос и вектор поиска ответа, чтобы увидеть новые горизонты как в неизведанном, так и старом*, оставить читателю пространство для раздумий, избегая категоричных решений, и предложить ракурсы рассмотрения, не настаивая на их единственной правильности.

Perhaps the book could have another name, such as "The musical image of King David through traditions and time". The image of King David – the musician, the warrior and the righteous permeates its pages like a leitmotif, collecting meanings scattered throughout the Abrahamic traditions. They seem to be focus around a variety of things. For instance, the instruments and their symbolic meaning that readily crosses civilizational boundaries. The melodies – of "sound images", which are not limited to any political barrier. Finally, the power of thoughts and actions of David, which has caused numerous musical and theoretical reflections. However, this title was postponed until that time when the content will be supplemented by the conceptualization of new music – no less relevant than all previous experience.

The preliminary reading of this manuscript on the departments of the State Institute for Art Studies (reviewers L. Hakobyan, N. Vlasova, D. Petrov, P. Lutsker, M. Sviderskaya, and I. Susidko) was beneficial. I express sincere gratitude to the reviewers of the book: Larisa Kirillina and Irina Stogniy, whose valuable advice has significantly improved its quality.

G.B. Shamilli
Moscow, 20th June 2018

Монография говорит с читателем на древних, современных, западных и восточных языках. На своем языке говорит и каждая из авраамических традиций – без унификации имен, названий и терминов, представленных во всем многообразии в указателях к изданию. Транслитерация терминов и понятий дана в круглых скобках по международной системе IOS в равной степени для всех языков без исключений и в ряде случаев дополняется графикой на языке оригинала.

Возможно, книга могла бы иметь и другое название – «Музыкальный образ Давида сквозь традиции и время», поскольку образ царя и музыканта, воина и порока-праведника подобно лейтмотиву пронизывает ее страницы, собирая рассыпанные по авраамическим традициям смыслы, которые организуются вокруг самых разных вещей: это инструменты и пространство их символического значения, с легкостью преодолевающего цивилизационные границы; мелодии – не знающие пределов звуковые образы, наконец, сила мыслей и поступков Давида, ставшая причиной многочисленных музыкально-теоретических рефлексий. И все же это название отложено до той поры, когда наше исследование дополнит теоретическая рефлексия новой музыки – столь же актуальной, чем предшествующий опыт.

Чрезвычайно полезным в процессе подготовки рукописи к изданию было обсуждение ее на секторах ГИИ (рецензенты Л.О. Акопян, Н.О. Власова, Д.Р. Петров, П.В. Луцкер, М.И. Свидерская, И.П. Сусидко). Выражаю глубокую признательность рецензентам книги – Ларисе Валентиновне Кириллиной и Ирине Самойловне Стогний, чьи ценные советы значительно улучшили ее качество.

Г.Б. Шамилли
Москва, 20.06.2018

I ЧАСТЬ

Музыка как практика

Раздел 1

Ключевые слова: киннор, невел, царь Давид, Библия,
музыкальные инструманты, иконография

Валерий Петров

Область научных интересов:
история философии,
интеллектуальная история

Главный научный сотрудник
Института философии РАН

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Раздел посвящен реконструкции устройства и особенностям репрезентации киннора и невела, именуемых в библейской традиции инструментами царя Давида. Анализируются древнейшие упоминания киннора в письменных памятниках литературы; особенности перевода названия и использования лексической пары «киннор и невел» в Септуагинте; описание этих инструментов у Иосифа Флавия. Обсуждается устройство аналогичных струнных в соседних культурах и географических ареалах. В качестве особой группы выделяются угловые арфы, имеющие резонатор сверху (Вавилон, Ассирия, Египет). Проводится различие между симметричными и асимметричными (семитскими) лирами. Показано, что отправной точкой в дискуссиях о библейских струнных инструментах являются образцы позднеримского искусства. Делается вывод, что киннор достаточно точно реконструируется по египетским образцам, тогда как относительно невела утверждать что-либо определенное на основании данных, предоставляемых ранней традицией, не представляется возможным.

Киннор и невел в семействе струнных Ближнего Востока, Средиземноморья и Передней Азии*

Литература, иконография, археология

Начнем исследование с анализа многочисленных контекстов – исторических, органологических, текстуальных и иконографических – в которых репрезентировались киннор и невел – струнные музыкальные инструменты, на которых, согласно еврейской Библии, играл царь-псалмопевец Давид. Поскольку нас будет интересовать также рецепция указанных инструментов в последующих культурах (греческой и латинской), где они предстают под именем «кифары» и «псалтерия», мы учитываем соответствующие им аналоги и параллели в античной, а позже в христианской культуре[1], особо выделяя подгруппу верхнерезонаторных арф, которые будут однозначно ассоциироваться с «псалтерием» царя Давида в ранних христианских комментариях на Псалтирь.

Хотя существует большое количество специальных музыковедческих работ и обзорных книг по истории древних и средневековых музыкальных инструментов, на многие из которых мы ссылаемся, в исторической органологии нет согласия относительно деталей того, какими исходно были исторические струнные инструменты царя Давида. Отсутствуют и обзорные работы, позволяющие проследить подробности репрезентации указанных струнных инструментов в последующей текстуальной или иконографической традиции. В целях учета как можно большего числа релевантных контекстов мы используем наряду с музыковедческой и инструментоведческой литературой данные иконографии, археологии, латинских и греческих источников. Представляется необходимым расширить угол обзора, поместив изучаемые инструменты в широкий географический и историко-культурный контекст. Как будет показано ниже, такой подход оправдывает себя сполна: например, обнаруживается, что аналоги хеттско-египетским лирам встречаются в минойской и микенской цивилизациях, а изображения еврейских музыкальных инструментов времен восстания Бар-Кохбы копируют позднеримские модели струнных.

Древнейшие упоминания киннора. Самый ранний текст, имеющий отношение к музыке и музыкальным инструментам, представлен на шумерской клинописной табличке MS 2340, датируемой XXVI веком до н.э.

* Выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – Теория – Практика».

[1] Подобный анализ «поздней» репрезентации инструментов царя Давида мы планируем осуществить в последующих публикациях, однако материал подготовительного характера будет рассмотрен уже в настоящей работе.

(частная коллекция, Великобритания)[1]. Среди пространного словника, перечисляющего названия утвари, упряжи, животных, ювелирных изделий, оружия и пр., называются девять музыкальных струн или «звуков», около двух десятков музыкальных интервалов, а также 23 инструмента, включая арфы, лиры и инструменты, более нигде не упоминающиеся. Для нас важно название одного из струнных – западносемитское слово *ki-na-ru*. Известный словник из Эблы (ок. 2340–2300 до н.э.), содержащий слово «киннор», представляет собой почти точную копию этой таблички[2].

Краткий очерк истории слова с основой *knr* в древних языках дает В.В. Иванов[3]. У хеттов музыканта, играющего на подобной лире, именовали *kinirtallaš*. Позднее термин *kinnārum* встречается в тексте из города-государства Мари (ок. 1700 до н.э.), повествующем о двух мастерах, изготовляющих лиры для царя. В Алалахе (совр. Телль-Атшана) на реке Оронт в северной Сирии обнаружено сходное с вышеупомянутым хеттским хурритское (?) наименование игрока на лире *ki-in-na-ru-hu-li* (1500–1400 до н.э.). В другом хурритском тексте встречается *ki-na-ra-a-i*. В форме *knr* это слово фигурирует в клинописном тексте хурритского гимна из Угарита (совр. Рас Шамра; XIII век до н э.). Еще позже как *kinnor* термин попадает в еврейскую Библию. В амарнский период (ок. 1350 до н.э.) это слово фиксируется в древнеегипетском языке в форме *knrr* (хотя изображения семитских лир появляются в Египте гораздо раньше – в XIX веке до н.э).

Лексическая пара «киннор и невел» в Библии. Первая проблема, с которой сталкивается исследователь, состоит в том, что при переводе еврейской Библии на греческий язык названия музыкальных инструментов передавались бессистемно, что привело к путанице в названиях. Например, в еврейском тексте Быт 4: 21 называет Йувала «отцом всех играющих на кинноре и угаве», тогда как в греческом переводе Йувал становится изобретателем «псалтерия и кифары»[4].

[1] См.: The Schøyen Collection. Manuscripts from around the world spanning 5000 years of human culture & civilisation. An academic & educational resource from the private collection of Martin Schøyen // URL: http://www.schoyencollection.com/music-notation/sumerian-music/earliest-music-record-ms-2340 (дата обращения: 15.01.2018).

[2] *Civil M.* The Early History of HAR-ra: The Ebla Link // Ebla 1975–1985 / Ed. L. Cagni. Napoli, 1987. P. 131–158.

[3] См.: *Ivanov V.V.* An Ancient Name of the Lyre // UCLA Indo-European Studies. Vol. 1 / Ed. by V.V. Ivanov, B. Vine. Los Angeles, 1999. P. 265–283; *Иванов В.В.* К диахронической семиотике высотно-мелодических систем (происхождение и типология греческой семиструнной лиры) // Антропология культуры. 2010. № 4. С. 217–230.

[4] Кроме того, помимо киннора в еврейской Библии упоминаются *nevel `asor*: как один инструмент – Ps 32: 2, 143: 9 (*benebel asor,* «на асоре») или как два раздельных – Пс 42: 3 (*ale-asor veale-nabel,* «на десяти[струнном] и невеле»); *nevel `al – `alamot* (или *`alamot*), *kinnor `al – hashsheminit* (или *hashsheminit*). О музыкальных инструментах в еврейской Библии см.: *Коляда Е.И.* Музыкальные инструменты в Библии. М.: Композитор, 2003.

Киннор и невел образуют в греческой Библии устойчивую пару[1]. Так, в Септуагинте киннор употребляется 22 раза[2], из них в паре с «наблом» 13 раз[3]. Часто эти инструменты называются, когда рассказывается о служении Богу. Играя на кинноре и невеле, пророки пророчествуют (1 Цар 10: 5), игрой на кинноре Давид изгоняет дурной дух из Саула (1 Цар 16: 16; 16: 23), на кинноре играют перед Господом (2 Цар 6: 5; 1 Пар 13: 8; 25: 3; 25: 6; 2 Пар 20: 28; 29: 25; Сир 39: 19–20) и вообще празднуют (1 Пар 15: 16; 15: 21; 16: 5; 25: 1; 1 Макк 3: 45; 13: 51), под его звуки вносят ковчег завета Господня (1 Пар 15: 28) и проводят обряды (2 Пар 5: 12; Неем 12: 27; 1 Макк 4: 54).

Описания киннора в еврейской традиции. Что представляли из себя киннор и невел? Сама еврейская традиция *не оставила документальных технических описаний музыкальных инструментов*. Лишь в 3 Цар 10: 12 (то есть не ранее VI века до н.э.) сообщается, что киннор изготавливался из дерева[4]. Иосиф Флавий (37 – ок. 100 н.э.) пишет, что «киннор имел десять струн, по которым ударяли плектром, а невел был снабжен двенадцатью струнами и на нем играли непосредственно пальцами»[5]. Слова Иосифа часто цитируются историками музыки, но, насколько мне известно, никто не обратил внимание на упомянутую им технику игры. Как показывает иконография, на лирах практически всегда играют плектром, тогда как на арфах струны перебирают пальцами. Это обусловлено тем, что струны арф длиннее и их больше. Таким образом, из слов Иосифа можно сделать вывод, что киннор был лирой, а невел – арфой.

Кроме того, Иосиф замечает, что царь Соломон приказал изготовить аккомпанирующие инструменты невелы и кинноры из электрона[6], а чуть ниже говорит, что Соломон употребил часть «соснового» дерева «на изготовление музыкальных инструментов, таких как кинноры

[1] Когда мы говорим, что в некоем месте Библии упоминается такой-то музыкальный инструмент, подразумевается текст Септуагинты. Однако для удобства русского читателя это место Библии указывается в соответствии с рубрикацией и именованием книг Библии по Синодальному переводу, которые могут отличаться от таковых у греческого текста. Например, 1 Sa 10: 5 = 1 Цар. 10: 5; 1 Ki 10: 12 = 3 Цар. 10: 12; Sir 39: 15 = Сир. 39: 19–20 и т.д.

[2] 1 Цар. 10: 5; 16: 16; 16: 23; 2 Цар. 6: 5; 3 Цар. 10: 12; 1 Пар. 13: 8; 15: 16; 15: 21; 15: 28; 16: 5; 25: 1; 25: 3; 25: 6; 2 Пар. 5: 12; 20: 28; 29: 25; Неем 12: 27; Сир. 39: 19–20; 1 Макк. 3: 45; 4: 54; 13: 51.

[3] Кроме того, о кинноре говорится один раз наряду с псалтерием, один раз с кифарой, а в остальных шести случаях другой струнный инструмент в паре с киннором вообще не упоминается.

[4] Корабль от царицы Савской доставил царю Соломону красное дерево, из которого, помимо прочего, были сделаны «невелы и кинноры для певцов» (3 Цар. 10: 12). Современные комментаторы считают, что имеется в виду тиковое дерево, Кассиодор полагал, что эбеновое, см.: *Migne J.-P.* Patrologiae Cursus Completus. Series Latina. V. 70. P. 15C.

[5] *Flavius Josephus*. Antiquitates Judaicae // Flavii Iosephi opera / Ed. B. Niese. Bd. 1–4. Berlin: Weidmann, 1887–1890. P. 305–306.

[6] Ibid. P. 94.

и невелы, чтобы левиты славили Бога»[1]. Скорее всего, говоря об электроне, Иосиф подразумевает не сам инструмент, который был деревянным, но декоративные пластины-накладки и крючки для крепления струн (ср. так называемую «серебряную лиру» из Ура). Свидетельство Иосифа ценно, хотя не стоит забывать, что он пишет в иную историческую эпоху и от Давида его отделяет более тысячи лет.

Как уже было отмечено, не существует письменных еврейских источников, которые позволили бы однозначно воссоздать конструкцию киннора и невела в ветхозаветный период. Скупы археологические данные. Как следствие, когда речь заходит о струнных инструментах царя Давида, выводы авторитетных изданий – энциклопедий, монографий по исторической органологии и пр. – расходятся. Поэтому вопрос о том, что представляли из себя еврейские киннор и невел, а также псалтерий и кифара Септуагинты, целесообразно рассмотреть в более широкой хронологической и географической перспективе.

Определимся с терминологией. Когда говорят о струнных инструментах без грифа, то выделяют два основных типа: арфы (струны натянуты на дуговую или треугольную раму, а потому направлены к ней и резонирующему корпусу под непрямым углом и имеют неравную длину) и лиры (от резонирующего корпуса поднимаются две рукояти, соединенные поперечиной, а струны, связывающие корпус и поперечину, более или менее перпендикулярны обоим, их длина варьируется незначительно). Пограничным случаем являются цитры или гусли, у которых резонирующий корпус заполняет все пространство под струнами, так что плоскость струн параллельна резонирующей доске. Форма гуслей сильно варьируется, так что встречаются гусли-арфы и гусли-лиры.

Древнейшие изображения арфы

Древнейшие изображения музыкальных инструментов – арфы[2]. Так, в Мегиддо найдено изображение струнного инструмента: высеченный на скале рисунок предположительно датируется 3000 годами до н.э. и считается изображением арфы[3]. Этническая принадлежность авторов рисунка неизвестна. В другом регионе, в Эгейском море, в погребениях кикладской культуры (ранний бронзовый век, ок. 2700–2200 до н.э.) обнаружены фигурки сидящих музыкантов, которые играют на арфах, имеющих раму в форме прописной греческой буквы «дельта». Резонатор у такого инструмента находится снизу (см. илл. 1)[4].

[1] *Flavius Josephus.* Antiquitates Judaicae. P. 177.

[2] См.: *Dumbrill R.* The Musicology and Organology of the Ancient Near East. London: Green Press, 1998.

[3] *Braun J.* On the Origins of the Harp: the Earliest Depiction of the Triangular Frame Harp // Harpa. 1999. Vol. 30.

[4] См.: Памятники мирового искусства. Т. 3: Искусство Эгейского мира и Древней Греции.

Илл. 1. Фигурка с острова Керос (Киклады)
Национальный музей, Афины

Скорее всего, арфа появилась еще до прихода шумеров в Междуречье и египтян на Нил, и, возможно, обе цивилизации унаследовали этот инструмент из общего источника. Прототипом арфы мог быть согнутый в дугу лук или связка луков (*pluriac*). От той эпохи не сохранилось никаких свидетельств[1].

На самых ранних шумерских изображениях арфа предстает уже в развитой форме: резонирующий корпус оформился в дуговую структуру. В Шумере были распространены два типа арф: вертикальная (на которой играли пальцами, без плектра) и, по-видимому, горизонтальная дуговая, которую держали на сгибе локтя. Дуга такой арфы открывалась вверх, а струны располагались горизонтально одна над другой и все они – над резонирующим корпусом (на ней играли палочкой-плектром). Колонны, скрепляющей концы дуги, как у современных арф, в Шумере и Египте не знали.

В Египте[2] подавляющее число струнных – арфы, которые являются автохтонным инструментом, фиксируемым в иконографии начиная приблизительно с 2550 года до н.э. (IV династия). В период Древнего царства арфы могли иметь резонатор в форме тыквы. На переломе III—II тысячелетий наряду с дуговой арфой появляется угловая, деревянная рама которой «сломана» посредине или ближе к низу так, что входит в резонатор под углом (такую форму именуют «совковой лопатой», а в Египте ее называли *benet* или *bint*). Позднее все разновидности арф стали именоваться *benet*. Если традиционные арфы имели 6–8 струн, то их число в угловых арфах доходило до 21–29. В период Среднего царства (1930–1630 до н.э.) в декоре гробниц знатных людей появляется новая тема – слепой арфист. Сидящий или коленопреклоненный, он играет на арфе перед божеством или усопшим. Арфист поет в честь богов, чтобы

М.: Искусство, 1970. Илл. 11. Подобная фигурка находится также в Музее Метрополитен, Нью-Йорк. См. также: *Fitton J.L.* Cycladic Art. London: British Museum Press, 1999; *Getz-Gentle P.* Personal styles in early Cycladic sculpture. University of Wisconsin Press, 2001; *Patton M.* Islands in Time. Island Sociogeography and Mediterranean Prehistory. London; New York: Routledge, 1996. P. 112–113. О сомнениях относительно подлинности фигурок кикладских арфистов см.: *Lawergren B.* The Rebirth of the Angular Harps // Early Music America. 2011. Vol. 17. No. 2. P. 2–9.

[1] Библиографию по музыке Месопотамии см.: URL: http://web.tiscali.it/ranesorg/Music.htm (дата обращения: 15.01.2018).

[2] В разделе о египетских струнных используются тексты и иллюстрации: *Bleiberg E.* Music // Arts and Humanities through the Eras: Ancient Egypt (2675 B.C.E. – 332 B.C.E. London: Thomson Gale, 2005. P. 152–180; *Manniche L.* Music and Musicians in Ancient Egypt. London: British Museum Press, 1991; *Borsai I.* À la recherche de l'ancienne musique pharaonique // Cahiers d'Histoire Égyptienne 9. Le Caire, 1968. P. 25–42; *Hickmann H.* Musicologie pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne. Baden-Baden; Bouxiller: Valentin Koerner, 1987; *Becquart B.* La Musique au pays des pharaons. 2017 // URL: http://bbecq.free.fr/EGYMUSIC/Page_1x.html (дата обращения: 15.01.2018).

обеспечить мертвым благополучие в загробной жизни. Многочисленность изображений слепых арфистов, как и дорогие одежды, в которые они одеты, свидетельствуют об уважении, которым они пользовались[1].

Илл. 2. Роспись гробницы Рехмира в Шейх Абд эль-Курне 1490–1412 до н.э.

Инструментарий периода Нового царства включает в себя множество разных типов арф. Появляются как небольшие вертикальные переносные арфы, так и большие арфы, имевшие до 20 струн. Например, в гробнице фараона Рамсеса III (1183–1152 до н.э.) можно видеть изображение музыканта, играющего на арфе. Это внушительных размеров инструмент, высота которого превышает рост человека, так что играть на нем приходилось стоя. Короб резонатора изогнутой формы стоит на земле: он украшен человеческой головой, увенчанной двойной короной – символом Верхнего и Нижнего Египта. Арфист щиплет струны, чтобы развлечь сидящего Шу, бога воздуха. В качестве характерных иллюстраций можно указать на изображение музыканта, играющего на арфе в форме «совковой лопаты» (известняк, инструменты – арфа на своеобразной подставке, лютня и прямоугольный тамбурин (илл. 2)[2], изображение слепого арфиста, играющего на восьмиструнной угловой арфе в составе погребального оркестра (рельеф из гробницы Патенемхеба в Саккаре, XVIII–XX династии)[3]; изображение музыкантш с двойной флейтой, лютней и арфой из гробницы Нахта (1412–1402 до н.э.)[4].

Угловые вавилонские арфы. Говоря об Ассирии и Вавилоне, важно отметить характерные громоздкие переносные угловые арфы. Формой арфы похожи на латинскую букву *L*, если ее писать с наклоном. Такой инструмент можно увидеть у сидящего музыканта, играющего на вавилонской угловой арфе (2000–1600 до н.э., Ischali (?), Ирак; Лувр, плитка из обожженной глины, № 12453). Важной особенностью этой арфы является массивный резонирующий короб, расположенный сверху: он образует наклонную сторону инструмента. Короб представляет собой деревянный каркас, обтянутый кожей. Струны крепятся к коробу и, слегка расходясь веером книзу, накручиваются на горизонтальную рукоять[5]. Арфы этого типа (с массивным резонатором сверху) были тяжелыми, и музыканты играли сидя. Инструмент, возможно, имел резонаторный пенал и сверху, и снизу[6].

[1] *Becquart B.* La Musique au pays des pharaons. P. 69.

[2] См.: *Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. СПб.: Летний сад, 2001. Илл. 137; *Becquart B.* La Musique au pays des pharaons. P. 44.

[3] См.: Библейская энциклопедия. Российское Библейское Общество, 1998. С. 235; *Becquart B.* La Musique au pays des pharaons. P. 22.

[4] Памятники мирового искусства. Т. 2: Искусство Древнего Востока. М.: Искусство, 1968. Илл. 95а.

[5] См.: *Becquart B.* La Musique au pays des pharaons. P. 42.

[6] Ibid. P. 86.

Из характерных изображений можно указать на группу ассирийских музыкантов на барельефе из Британского музея. Перед музыкантом, играющим на угловой арфе, стоит другой, держащий в руках пятиструнную лиру; эламитский оркестр на барельефе из дворца в Ниневии (совр. Kouyunjik): жители Сузы, столицы Элама, встречают захватившего город Ашшурбанипала (ок. 628–626 до н.э., Британский музей)[1]. Процессия музыкантов состоит из восьми арфистов (трое мужчин и пять женщин), двух двойных флейт, маленького барабана и подобия цимбал на наплечном ремне[2]. По своей внешней форме – это треугольные арфы, число струн которых достигает 14. Видимо, арфы крепятся на наплечном ремне, а горизонтальный конец рамы большинство арфистов зажимает под локтем. Наклонный резонаторный пенал у арф расположен сверху. Если внушительных размеров основание, продолжающее арфы книзу, не является декоративным, а представляет собой еще один резонаторный короб, то формой эти арфы напоминают современные турецкие кануны или греческие канонаки[3]. Применительно к «цимбалам», на которых с помощью плектра играет один из эламитских музыкантов, высказывались различные мнения. Одни исследователи считают их невелем[4], другие видят в них предшественника псалтерия. Недавние археологические находки позволили идентифицировать их как горизонтальные лиры[5].

Две особенности резко отличают угловые арфы от изогнутых: их резонатор расположен сверху, рама не имеет плавных изгибов, но образована пересекающимися под острым углом прямыми частями – резонирующим пеналом и рукоятью струнодержателя.

Египет заимствует угловую арфу в период Нового царства (постоянный импорт азиатских угловых арф характерен и для последующего периода египетской истории с 1075 по 332 год до н.э.). Этот тяжелый инструмент имел от 17 до 21 струн. Его массивный резонатор слегка расширялся кверху, располагаясь почти вертикально (и под углом чуть меньше прямого) к круглой в сечении рукояти. К резонатору крепились струны, которые веером расходились книзу, наматываясь с помощью специальных

[1] *Layard A.H.* Babylon and Ninevah, Second Expedition. London, 1853. P. 455.

[2] Эти цимбалы напоминают современный персидский и индийский сантур.

[3] Принципиальная разница состоит в том, что древние инструменты – это именно арфы: исполнитель несет их вертикально с помощью наплечного ремня; доступ к струнам открыт с обеих сторон для двух рук, музыкант щиплет струны пальцами. Современные канун и канонаки – это разновидность цимбал, струны которых идут параллельно деревянному резонаторному ящику; во время игры они ставятся горизонтально, имеют (в случае с кануном) 24 раза по три струны, а играют на них палочками-молоточками.

[4] *Millar J.* Music // International Standard Bible Encyclopedia / Ed. by J. Orr. Chicago, 1915. V. III. P. 2098–2099.

[5] Аналога подобным горизонтальным ассирийским арфам до недавнего времени не находилось, но раскопки в Синьцзяне привели к обнаружению схожих арф, датируемых V веком до н.э. Эти центральноазиатские арфы на два века моложе ассирийских и имеют меньшее количество струн (не девять, а пять) – см.: *Lawergren B.* The Rebirth of the Angular Harp. P. 28.

тяжей на горизонтальную рукоять. Сохранившийся экземпляр подобной (найденной в Египте) арфы хранится в Лувре.

Позднее (с IV века до н.э.) появляется облегченная модификация угловой арфы, на которой можно было играть стоя (исполнитель прижимает левой рукой угол инструмента к своему боку). Верхний резонирующий короб и горизонтальная рукоять арфы пересекаются под острым углом. Струны натянуты вертикально сверху вниз. Этот инструмент можно увидеть на колонне храма Хатхор в Филах: бог танца и игровых представлений Бес играет на треугольной арфе с 19–20 струнами[1]; или на изображении греко-римского периода из храма в Медамуде. У этого инструмента тоже 19 струн[2].

Возможно, именно этот тип верхнерезонаторных угловых арф греки и римляне позднее стали именовать «псалтерием», сравнивая их форму с греческой прописной буквой «дельта». В качестве примера египетских облегченных угловых арф можно отметить: шестиструнную арфу в руках фигурки музыкантши (1085–525 до н.э.)[3]; прорисовку небольшой девятиструнной арфы из Фив (Новое Царство, XVIII династия)[4].

Симметричные и асимметричные лиры

Лиры были широко распространены в Шумере. Резонирующий корпус, служащий их основанием, изготавливался из дерева. Обыкновенно переднюю часть корпуса украшала декоративная голова быка. Поперечина струнодержателя с колками располагалась параллельно корпусу. От восьми до одиннадцати струн лежали на порожке, прикрепленном к боковине корпуса, и расходились под небольшим углом веером кверху. Если относительно аутентичности современных реконструкций древних музыкальных инструментов можно спорить, то сохранившиеся изображения этих инструментов наглядны и в главном не допускают разночтений. Таков, например, фрагмент декорации царского «штандарта» из Ура, на котором изображен музыкант, играющий на 11-струнной лире, корпус которой украшен головой быка (Погребение PG 779, ок. 2650–2400 до н.э., Британский музей)[5].

Существует несколько реконструкций 11-струнных шумерских лир, найденных на «царском кладбище» Ура, среди которых одна

[1] *Becquart B.* La Musique au pays des pharaons. P. 60.

[2] Ibid. P. 103.

[3] Ibid. P. 22.

[4] Ibid. P. 43.

[5] Изображение подобной лиры будет повторено через тысячу лет на хеттской серебряной вазе, имеющей форму сжатого кулака (датируется 1400–1350 до н.э., то есть династией, основанной Тудхалией II и имевшей хурритское происхождение) – см.: *Collins B.L.* The Hittites and Their World. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007. P. 133; Герни О.Р. Хетты. М.: Наука, 1987. С. 26.

из лир (царицы?) Пуаби (Шубад) из погребения PG 800 (ок. 2600–2350 до н.э.); или «Серебряная лира», деревянный корпус которой обшит серебряными пластинами из погребения PG 800 (ок. 2600–2350 до н.э.)[1].

Египетская иконография и археологические экспонаты важны для реконструкции библейских струнных инструментов. Дело в том, что в начале II тысячелетия до н.э. в Египет проникают семитские лиры. На их происхождение указывает само их египетское имя *k'nn'r*.

Симметричные лиры. Первое из известных египетских изображений лиры относится к XIX веку до н.э.: на фреске из Бени-Хасана изображен торговый караван семитов, один из которых играет на переносной лире, струны которой расположены горизонтально. Подобный тип лиры развивается параллельно, встречаясь в иконографии как Азии, так и Египта, что объясняется наличием политических и культурных связей последнего с Ближним Востоком и Передней Азией. Так, Аменхотеп II (1438–1412) привез 270 музыкантов азиатского происхождения вместе с их золотыми и серебряными инструментами

Со временем некоторые лиры становятся огромными, превышающими рост человека, так что их ставят на землю. Теперь их струны натянуты вертикально. Такова гигантская лира из Амарны (плита из песчаника, 1351–1348 до н.э., Музей Луксора), где на стене гробницы надзирателя за царским гаремом и сокровищницей изображено царское семейство за трапезой – Эхнатон, Нефертити, Тейе, мать Эхнатона, принцессы. Под ними две группы музыкантов: слева – египтянки, а справа – чужеземные музыканты: двое мужчин в платьях с оборками на юбках и высоких колпаках перебирают 11 струн напольной лиры. Еще правее располагается другая группа музыкантов, на их глаза надеты повязки. Справа и слева от большой лиры стоят исполнители на кинноре. Завязанные глаза музыкантов могут указывать либо на то, что они играют в гареме, либо на некую религиозную церемонию[2].

Поскольку лиры и арфы были важны не только для музыки и пения, но для поэзии и ритуала, музыкальные заимствования свидетельствуют о кросс-культурных контактах, ведь в древних обществах музыкальная технология представляла собой один из важных аспектов религиозной жизни. Амарнское изображение двух музыкантов, играющих на гигантской лире, копирует хеттские образцы. В качестве примера можно выделить схожее изображение на керамической хеттской вазе

[1] *Rimmer J.* Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum. London: The British Museum Press, 1969. Fig. 2, pl.16 («Серебряная лира»); fig. 3, pl. 17 («Лира царицы»); *Wooley C.L. et al*. Ur Excavations. Vol. II: The Royal Cemetery. London: The British Museum Press, 1934. P. 122, pl. 111 («Серебряная лира»); p. 249–252, pl. 74–77 («Лира царицы»).

[2] *Green L.* Asiatic Musicians and the Court of Akhenaten // Contacts Between Cultures. Proceedings of the 33rd International Congress of Asian and North African Studies. Lewiston: The Edward Mellen Press, 1996. P: 215–220; *Bleiberg E.* Music: P. 176.

XVI века до н.э. из Инандыка[1]. Кроме того, отмечено сходство большой лиры из Амарны и хурритской лиры из Мардина (область озера Ван)[2].

В Египте встречаются изображения и не столь больших симметричных лир. В отличие от амарнских, они имеют фигурные рукояти. Например, сохранился черепок с фрагментом рисунка, на котором изображена девушка, играющая на большой 12-струнной лире. Рукояти лиры украшены резной головой (барана?), а поперечина струнодержателя оканчивается головой селезня. Это симметричная лира, которую держат вертикально[3]. С точки зрения кросс-культурных влияний важно, что вычурные рукояти инструмента (включая голову селезня) аналогичны таковым у кифар в минойской и микенской культурах, что позволяет предположить для последних зависимость от египетских образцов[4].

Изображения семитских лир встречаются на росписях египетских гробниц. Например, на стене гробницы Хнумхотепа II, номарха области Газель (Бени-Хасан, 1950–1870 до н.э.), можно увидеть идущего кочевника-семита, играющего на кинноре[5]. Это самое раннее изображение лиры в Египте. Инструмент имеет прямоугольную форму, перекладина струнодержателя параллельна резонирующему коробу (илл. 3). Музыкант правой рукой проводит по струнам палочкой-плектром, в то время как пальцами левой руки приглушает звучание некоторых струн. Надпись, сопровождающая изображение, говорит о прибытии 37 торговцев из Азии, везущих Хнумхотепу стибий (сурьмяную краску для глаз). Названо имя

Илл. 3. Раннее изображение лиры в Египте

[1] *Özgüç T.* İnandıktepe: eski Hitit çağinda önemli bir kült merkezi (An Important Cult Center in the Old Hittite Period). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988. Pl. F/1; *Celasin C., Beşiroğlu Ş.Ş.* Hitit Medeniyeti müzik kültürünün analizinde arkeolojik verilerin rolü // İtü dergisi lb: Sosyal bilimler. 2006. Vol. 3/2. S. 35–46 // http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/view/490/412 (дата обращения: 15.01.2018); фото см.: *Kobak*çı *H.* İnandıktepe vazosu (2008). URL: http://www.panoramio.com/photo/7385390 (дата обращения: 15.01.2018); *Collins B.L.* The Hittites and Their World. P. 132.

[2] *Vorreiter L.* Riesenlyren der Altertums // Archiv für Musikorganologie. 1979. Vol. III–IV. S. 30–37.

[3] *Becquart B.* La Musique au pays des pharaons. P. 17.

[4] Ср.: «Сцена жертвоприношения», деталь росписи саркофага из Агии Триады (Крит), конец XV века до н.э., позднеминойский период II, Археологический музей, Гераклион – см.: Памятники мирового искусства. Т. 3: Искусство Эгейского мира и Древней Греции. Илл. 46б; а также: «Музыкант». Фрагмент фрески из дворца в Пилосе (Греция, XIII век до н.э.) – Там же. Илл. 63.

[5] Изображение см.: Памятники мирового искусства. Т. 2: Искусство Древнего Востока. Илл. 51; Библейская энциклопедия. С. 169.

вожака торговцев: «Ибше (Абиша, Абисар) – отец холмов». Ср. с именем жившего много позже Авессы – одного из военачальников царя Давида (1 Пар 11: 20; 18: 12; 19: 11–15; Вульгата – Abisai, King James – Abishai).

В Туринском папирусе № 55001 (XII–XI века до н.э.) обнаруживается несколько изображений большой симметричной лиры с 12–14 струнами, которую несет идущий на задних лапах лев[1].

Асимметричные лиры. По обширной иконографии можно проследить постепенную трансформацию лиры в новый тип: если исходно рукояти струнодержателя были симметричными, то со временем наметилась тенденция к укорачиванию одной из ручек, так что получился инструмент со струнами неравной длины. Такой тип лиры можно увидеть в Палестине (на слоновой кости из Мегиддо), в Финикии (на бронзовых и серебряных сосудах), в Ассирии (на рельефах), проникли они и в Египет. На подобных лирах играли стоя, держа их вертикально или горизонтально, развернув основанием к себе.

Семитские лиры встречаются в росписях египетских гробниц. Например, уже упоминавшееся изображение на стене гробницы Хнумхотепа II, номарха области Газель (Бени-Хасан, 1950–1870 до н.э.). Схожее изображение можно увидеть на фрагменте настенной росписи гробницы Джесеркарасенеба. Это музыкантша с лирой в составе небольшого оркестра на погребальном пиру. Оркестр составляют: арфа, лютня, двойная флейта и лира (Фивы, 1412–1402 до н.э.)[2]. Особенностью лиры является характерная изогнутость рукоятей. Семь струн расходятся от резонаторного ящика веером под небольшим углом. Девушка играет на лире без плектра, но постановка ее рук схожа с таковым у кочевника из Бени-Хасана.

Большинство семитских лир найдено в Дейр эль-Медине на раскопках поселения, в котором со своими семьями жили ремесленники, работавшие над украшением царских гробниц Долины Царей и Долины Цариц. Обнаружены фрагменты арф, лиры, лютни, сделанные из черепашьего панциря, обтянутого кожей газели, камышовые флейты.

Все так называемые семитские лиры легко узнаваемы. Они начинают встречаться уже в Среднем царстве, но в составе оркестров появляются только в период Нового царства. Их именуют «киннорами», что указывает на азиатское происхождение. Чаще всего на них играли с помощью деревянного плектра. Струны привязывались к поперечине посредством кожаных ремешков, которые сохранились на дошедших до нас инструментах. Металлическое ушко внизу полого корпуса служило

[1] *Omlin J.A.* Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften. Torino: Edizioni d'arte fratelli Pozzo, 1973; *Manniche L.* Music and Musicians in Ancient Egypt; *Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. С. 620, илл. 232. В Омане на похожих огромных шестиструнных лирах играют до сих пор; там подобный инструмент называется «танбурой».

[2] Изображение см.: Библейская энциклопедия. С. 192.

для крепления нижних концов струн. Благодаря музыкальным сценам, изображенным в фиванских гробницах XXVIII династии, стало известно о количестве струн и способе держать инструмент. В Египте на подобных лирах играют исключительно девушки-музыкантши.

Одна такая лира из Дейр эль-Медины, датируемая XVIII династией, экспонируется в Лувре[1]. Рядом с округлым вырезом на корпусе можно видеть следы, оставленные левой рукой музыканта, приглушавшего звучание ненужных струн. Другой киннор найден в гробнице знатной дамы XVIII династии (ок. 1450 до н.э.)[2].

Таким образом, египетские иконография и археология помогают достаточно хорошо представить внешний вид семитского киннора. При всех своих модификациях, это легко узнаваемый инструмент.

Ближний Восток и Передняя Азия. В поисках возможных аналогов библейских струнных инструментов, в частности лир, естественно посмотреть на таковые у соседних и современных евреям народов, поскольку культурные заимствования, отмечаемые в других областях, несомненно, существовали и в музыкальной сфере. Действительно, в древности семитский киннор был популярен у евреев, хананеев, финикийцев и – шире – на всем Ближнем Востоке. Изображения лир на территориях проживания соседних с евреями народов представляют такие артефакты[3], как резная рукоять из слоновой кости из хананейского города Мегиддо (1350–1150 до н.э.). Она изображает следующую сцену: перед хананейским царем играет музыкант. Его инструмент – характерная ассиметричная девятиструнная лира с изогнутыми рукоятями струнодержателя и поперечиной, наклонной по отношению к корпусу[4]. Типологически это тот же инструмент, что мы встречаем в Египте, и который там назывался киннором[5].

Близкий по форме музыкальный инструмент изображен на филистимлянском двухцветном глиняном «кувшине с Орфеем» из Мегиддо (1350–1150 до н.э.), который в тот период был хананейским городом[6].

[1] Корпус из тамариска с бронзовым ушком для крепления струн (некрополь в Дейр эль-Медине, гробница 1389). XVIII династия. Ок. 1450 до н.э. Лувр. E 14470. См.: *Becquart B*. La Musique au pays des pharaons. P. 121, 35.

[2] Гробница госпожи Madja (ок. 1450 до н.э.), некрополь Гурнет Мурраи (Фивы), см.: *Becquart B*. La Musique au pays des pharaons. P. 9; *Desroches-Noblecourt C., Vercoutter J.* Un Siècle de fouilles françaises en Egypte 1880–1980. Cairo: I.F.A.O.; Musée de Louvre, 1981. P. 212.

[3] См.: Music in the Ancient World. 2nd enlarged edition. Haifa: Haifa Music Museum & AMLI Library, 1979 (passim).

[4] *Yadin Y*. Megiddo // Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land. Vol. III / Eds. M. Avi-Yonah, E. Stern. London, 1977. P. 849.

[5] *Lawergren B.* Distinctions among Canaanite, Philistine, and Israelite Lyres, and their Global Lyrical Contexts // Bulletin of the American Schools of Oriental Research. 1998. Vol. 309. Pp. 41–68.

[6] *Keel O., Uehlinger Ch*. Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel / Transl. by Th.H. Trapp. Minneapolis: Fortress Press, 1998. P. 123–124; *King Ph.J., Stager L.E*. Life in Biblical Israel. Louisville: Westminster John Knox, 2001. P. 292–293.

На горшке изображен бородатый музыкант, который играет на лире-кинноре, шествуя в веренице животных, среди которых – лев, газель, собака, лошадь, а также рыба, птица, краб и скорпион. Резонатор лиры квадратный, с асимметричными рукоятями струнодержателя. Это изображение музыканта среди зверей на пять веков старше первых греческих изображений Орфея, усмиряющего диких зверей игрой на лире.

Обломок сосуда (пифос А) из Кунтиллет Ажруда (юго-запад Негева, ок. 800 до н.э.) изображает сидящую на троне женщину, играющую на лире. На сосуде также имеется изображение египетского божка Беса и надпись: «будь благословен ты перед Яхве из Шомрона [из Самарии] и его Ашерой [Астартой]»[1].

Двухрядный ортостат из Каратепе в Киликии (южные ворота хеттского дворца, период правления Аситаванды (Azati-watas, Azatiwataya), ок. 700 до н.э.) имеет изображение сцены пира и двух шествующих музыкантов, один из которых играет на восьмиструнной лире, другой – на шестиструнной. Плоскость инструментов перпендикулярна груди музыканта, что открывает доступ к струнам для обеих рук. Это изображение не упоминается в исследованиях по органологии, тем не менее это одно из самых отчетливых и наглядных иконографических свидетельств. Оно создано в познехеттский период и, как во многих хеттских памятниках государств северной Сирии и Анатолии, в нем очевидно месопотамское влияние[2]. Стойки шестиструнной лиры перпендикулярны резонирующему корпусу, полукруглому в основании. Поперечина струнодержателя параллельна корпусу. Струны снизу крепятся к ушку, начинающемуся от днища корпуса (или к кожаной петле), а вверху намотаны на поперечину. От днища корпуса к музыканту тянется что-то вроде ремня. В правой руке исполнителя – плектр. Второй инструмент меньше по размеру, у него прямоугольный корпус, стойки струнодержателя слегка расходятся кверху, отклоняясь от перпендикуляра. При этом та, что ближе к музыканту, почти в два раза длиннее той, что дальше от него. Поперечина, соединяющая концы стоек, дугообразна, так что восемь расходящихся от корпуса струн имеют неравную длину. Музыкант играет пальцами, без плектра.

На алебастровом рельефе южной стены дворца Сеннахериба в Ниневии (700–681 до н.э.) изображены музыканты, уводимые в плен из иудейского

[1] *King Ph.J., Stager L.E.* Life in Biblical Israel. P. 225–226.

[2] Другие хетские изображения музыкантов см. на ортостате из Зинджирли (крепость, бит хилани IV, конец X – третья четверть VIII века до н.э.). Зинджирли – столица хеттского княжества Я'уди, затем арамейского государства Сам'ал (или Бит-Габбари, то есть «дом Габбари» – по имени основателя новой династии), завоеванного Ассирией ок. 720 года до н.э. Хотя Зинджирли весьма рано подпал под власть арамейской династии, хеттский стиль продолжал здесь существовать еще долгое время. См. также изображение музыканта, стоящего рядом с дрессировщиком собаки: рельеф на ортостате из Аладжи-Хююка (Alaça Höyük, Анатолия), Ворота сфинксов (IX–VII века до н.э.). Об исторической ситуации в позднехеттский период и его искусстве см.: *Герни О.Р.* Хетты. С. 40, 82–186.

Лахиша; их конвоирует ассирийский воин. На марше музыканты играют на переносных лирах, форма которых напоминает скошенную трапецию[1].

Примечательно, что не все небольшие лиры можно причислить к типу киннора. Например, инструмент в руке глиняной фигурки из филистимлянского города Ашдода (VIII век до н.э.) типологически далек от киннора[2]. Нет единого мнения и относительно одного из инструментов музыкального шествия, изображенного на пиксиде из слоновой кости, вывезенной из Финикии и найденной в Нимруде, столице Ассирии (IX–VIII века до н.э., Британский музей). Идущие музыкантши играют на флейте, тамбурине и двух инструментах, внешним видом напоминающих стиральные доски. Одни исследователи считают их разновидностью ксилофонов[3], другие видят в них прямоугольные рамы, поперек которых натянуты струны[4].

Еврейское искусство эллинско-римского периода

Одним из немногих ранних еврейских артефактов с изображением струнного инструмента[5] является яшмовая печать, найденная в Иерусалиме (VII век до н.э.). На ней вырезана 12-струнная лира с закругленным флягообразным корпусом и наклонной поперечиной струнодержателя. Надпись под изображением читается: «Для Мааданы, дочери царя»[6]. Корпус

[1] См.: *Mazar A.* Archaeology of the Land of the Bible: 10 000–586 B.C.E. New York: Doubleday, 1990. P. 427–435; *Russell J.M.* Sennacherib's Palace Without Rival At Nineveh. Chicago: University of Chicago Press, 1991. V. 3. P. 200–201, 206; *Shanks H.* Destruction of Judean Fortress Portrayed in Dramatic Eigth-Century B.C. Pictures // Biblical Archeological Review. 1984 (March-April). P. 48–65; *Layard A.H.* Babylon and Ninevah. P. 152.

[2] См.: Music in the Ancient World.

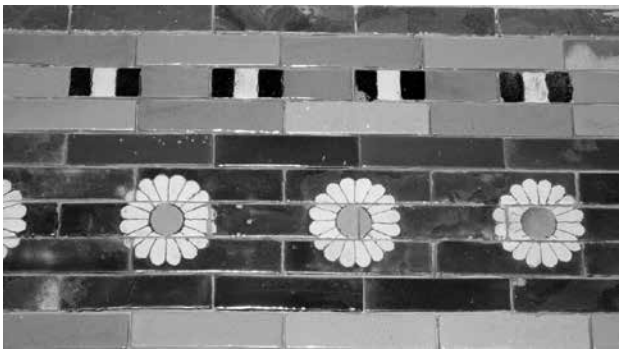
[3] *Barnett R.D.* A Catalogue of the Nimrud Ivories in the British Museum. London, 1957. Pl. 16–17; *Brand H.* Altgriechische Musikinstrumente. Ein kurzer Überblick // URL: http://www.musikarchaeologie.de/altgriechische_musikinstrumente.html (дата обращения: 15.01.2018).

[4] Инструмент очень похож на средневековый псалтерий XI века из испанского Арагона (Cathèdrale de Jaca), разве что у последней струны натянуты вертикально. Постановка правой кисти музыкантши говорит скорее в пользу струнного инструмента.

[5] О музыкальных инструментах древнего Израиля и Палестины см.: *Bayer B.* The Material Relics of Music in Ancient Palestine and Its Environs: An Archaeological Inventory. Tel Aviv: Israel Music Institute, 1963; *Sendrey A.* Music in ancient Israel. New York: Philosophical Library, 1969; *Lawergren B.* Distinctions among Canaanite, Philistine, and Israelite Lyres, and their Global Lyrical Contexts. P. 41–68; *Braun J.* Music in Ancient Israel // Palestine: Archaeological, Written And Comparative Sources / Transl. by D.W. Scott. Grand Rapids, MI: W.B. Eerdmans Publishing Co., 2002; *Петров В.* Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы) // Диалог со временем. 2004. № 11. С. 293–343; № 12. С. 243–271.

[6] Надпись палеоеврейским письмом: «Lemaadana bat hamelech». См.: *Avigad N.* The King's Daughter and the Lyre // Israel Exploration Journal. 1978. Vol. 28. P. 146–151; *Sass B.* The Pre-exilic Hebrew Seals: Iconism and Uniconism // Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed

лиры украшен розочкой с десятью лепестками. В древней Иудее розочка была царской эмблемой[1]. Как символ царской власти восьмилепестковая розочка впервые появилась у хеттов, что, вероятно, восходит к представлению о царе как воплощении бога Солнца, чей символ – крылатый диск – впоследствии трансформировался в крылатую розочку. Она украшала врата богини Иштар в древнем Вавилоне (илл. 4).



Илл. 4. Фрагмент врат богини Иштар
Пергамон-музеум, Берлин

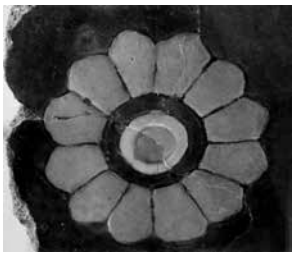
В Ассирии начиная с середины IX века до н.э. все цари изображались с браслетами на запястьях, украшенными розочками, поскольку царь считался исполнителем воли Ашшура, главного божества ассирийского пантеона, чьими атрибутами были крылатые диск и розочка (илл. 5).

Илл. 5. Фрагмент дворцовой стены Ашурнасирпала II в Нимруде
(древний Калху)
Пергамон-музеум, Берлин

Seals / Ed. B. Sass and C. Uehlinger. Göttingen: Vandenhoech and Ruprecht, 1993. P. 242; а также: Ancient Israel // Music in the Ancient World. Теперь эту лиру можно увидеть на аверсе израильской монеты достоинством в половину нового шекеля.

[1] См:. *Cahill J.M.* Royal Rosettes: Fit for a King // Biblical Archaeology Review. 1997 (September / October). URL: http://members.bib-arch.org/publication.asp?PubID=BSBA&Volume=23&Issue=5&ArticleID=3 (дата обращения: 15.01.2018).

Значение этого символа подчеркивается следующим фактом. На сегменте VI ассирийского рельефа, изображающего завоевание города Лахиша ок. 700 года до н.э. царем Сеннахерибом, сам царь сидит на троне вне стен Лахиша[1]. Через какое-то время лицо и запястья царя намеренно сбили. Целью уничтожения были не сами запястья, но, очевидно, браслеты с символом царской власти. Таким образом, на Ближнем Востоке розочка была общепонятным символом божественно санкционированной царской власти (илл. 6).



Илл. 6. Фрагмент глазурованной плитки с розочкой
Западный иранский Азербайджан
Пергамон-музеум, Берлин

Цари Израиля заимствовали эту эмблему еще до того, как их государство было захвачено ассирийцами в 721 году, а цари Иудеи стали использовать этот символ уже после ухода ассирийцев как символ суверенности своей власти.

Возвращаясь к лире, отметим, что изображенный инструмент отождествляли с библейским невелем на основании количества струн и формы корпуса (поскольку слово «невел» этимологически близко к семитскому «кожаная бутыль, сосуд»[2]). Однако в последнее время подлинность печати была поставлена под сомнение[3].

В период II–VI веков н.э. в изображениях струнных, где бы они ни были выполнены (в Средиземноморье, на Ближнем Востоке или в Малой Азии), преобладает влияние позднеримских моделей. В том, что касается лир, они отличаются от классических образцов тем, что на определенном этапе испытали восточные влияния, но, тем не менее, это именно римские типы лир, хорошо узнаваемые в любом конце империи.

Монеты Бар Кохбы. В этом отношении примечательны изображения струнных на монетах, отчеканенных в период антиримского восстания Бар Кохбы (132–135 н.э.) в Иудее. На монетах можно увидеть две лиры. Одна из них – трехструнная, с резонатором в форме кувшина (узким, вытянутым по вертикали, составляющим половину высоты инструмента) и изогнутыми в виде буквы S рукоятями струноносца[4]. Широкий

[1] *Ussishkin D.* The Conquest of Lachish by Sennacherib. Tel Aviv: Tel Aviv University, Institute of Archaeology, 1982. P. 115, fig. 65; 89, fig. 115.

[2] См.: Nebel (номер по Стронгу 5035) // A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament / Eds. W. Gesenius, E. Robinson, F. Brown, S.R. Driver, C.A. Briggs. Oxford: Clarendon Press, 1939. P. 614; Gesenius' Hebrew and Chaldee Lexicon to the Old Testament Sctiptures / Transl. by S.P. Tregelles. Numerically Coded to Strong's Exhaustive Concordance. Baker Books, 1996. P. 529; The Old Testament Hebrew Lexicon / Eds. F. Brown, S.R. Driver, C.A. Briggs and W. Gesenius. URL: https://www.studylight.org/lexicons/hebrew/5035.html (дата обращения: 15.01.2018).

[3] См.: *Estrin D.* The Trouble with the Maadana. Could an Israeli national symbol be a fake? // The New Republic (New York). 2016. Vol. 3. URL: https://newrepublic.com/article/130814/israeli-national-symbol-fake

[4] Надпись, сделанная палеоеврейским письмом, гласит: «За свободу Иерусалима». См.: Silver Drachm or Zuz. The Second Jewish-Roman War – Bar Kochba Revolt, 132–135 A.D. //URL: https://www.vcoins.com/en/stores/sergey_nechayev_ancient_coins/200/product/bar_kokhba_revolt_jerusalem_132_ad_second_jewish_war_adlyre_grapes/594065/Default.aspx (дата обращения: 15.01.2018).

и невысокий резонатор второй, шестиструнной лиры напоминает чашу; рукояти выполнены в виде рогов (или сделаны из рога), между ними над корпусом имеется нечто вроде порожка для струн.

Хотя антиримский характер восстания Бар-Кохбы позволил предполагать, что на монетах изображены традиционные инструменты, использовавшиеся в храмовом служении, более внимательное изучение их устройства обнаруживает их сходство с позднеримскими лирами. Например, высокий корпус первой лиры схож с корпусами кифар на помпейских фресках[1], а на мозаичном полу «виллы Орфея» (Пафос, Кипр, кон. II – нач. III века н.э.) можно увидеть шестиструнную кифару с похожим высоким корпусом и S-образными, похожими на рога, рукоятями струнодержателя[2].

Все возраставшее восточное влияние на римскую культуру и искусство отразилось и на дизайне музыкальных инструментов. Особенно заметно это на воспроизводящих сюжет «Орфей усмиряет диких зверей игрой на кифаре» мозаиках и фресках II–VI веков, география которых охватывает всю империю: от Мавритании (Волюбилис) и Британии (Вудчестер, Кориниум) на Западе, через Лесбос (Митилена), Спарту, Кипр (Пафос), Рим до Сирии (Дура-Европос, Эдесса, Тарс) и Иудеи (Иерусалим) на Востоке. Рукояти струнодержателя у лир стали изготавливаться в виде высоких изогнутых рогов (или из рога). Такова четырехструнная лира с невысоким корпусом и массивными рогами струнодержателя на мозаике из окрестностей Эдессы (194–204 н.э.) Особенность лиры – наличие не только нижнего порожка под струны, но, возможно, и верхнего[3]. Схожим устройством отличается и трехструнная лира с корпусом, как у банджо, и массивными рогами рукоятей на другой мозаике из Эдессы (228 н.э.) – на верхней части струн у нее закреплено нечто вроде передвижного порожка. К ним близка по форме и восьмиструнная лира с верхним и нижним порожками под струны на мозаике из Спарты (ок. III века н.э)[4].

Вторая, шестиструнная лира с монет Бар Кохбы тоже имеет аналоги в позднеримском искусстве. Одной из ее деталей, обращавшей на себя внимание исследователей, был особый порожек для струн, расположенный не на боковине корпуса, как обычно, но над ним, между рогами струнодержателя[5].

[1] Ср. фрески «Аполлон с лирой» из Дома Веттиев и «Силен, аккомпанирующий вакханке» из Виллы Мистерий (середина I века н.э.).

[2] См.: The Conservation of the Orpheus Mosaic at Paphos, Cyprus / Ed. by N. Stanley-Price. Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1991.

[3] Ср. мозаику «Орфей, укрощающий диких зверей» (194 н.э.) из Художественного музея в Далласе: Dallas Museum of Art: a guide to the collection / Ed. by B. Pitman. New Haven: Dallas Museum of Art; Yale University Press, 2012. P. 142.

[4] «Орфей, укрощающий зверей» из Археологического музея в Спарте – см.: Archaeological Museum of Sparta, Z49.4. URL: http://www.theoi.com/Gallery/Z49.4.html (дата обращения: 15.01.2018).

[5] Bar Kochba Revolt, middle bronze, struck year 132–133 C. E. // SALE 65 (September 1–8, 2014), № 9: URL: http://www.fontanillecoins.com/archives_2014.htm (дата обращения: 15.01.2018).

Такой порожек можно увидеть на римских изображениях IV века: у лиры Апполона на «подносе из Корбриджа» (Corbridge lanx, IV век). В Корбридже, Нортумберленд (лат. Coriosopitum), недалеко от стены Адриана, был расквартирован один из римских гарнизонов. Однако возможным местом изготовления подноса называют Средиземноморье, Северную Африку или Малую Азию (Эфес). Схожую форму демонстрирует лира Орфея из композиции «Орфей, усмиряющий диких зверей», выполненной на чаше из Туниса (350–400, Музей изящных искусств, Бостон). Рукояти этой лиры представляют собой массивные рога. А пример флягообразного корпуса, подобного таковому у второй лиры с монет Бар Кохбы, являет пятиструнная кифара, изображенная на мозаике III века из Тарса. Кифара имеет выраженные верхний и нижний порожки под струны, а также рогообразные рукояти струноносца. Вывод о том, что лиры на монетах Бар Кохбы следуют римским моделям, делается и другими исследователями[1].

Факт заимствования еврейским искусством иконографических мотивов у римлян не должен удивлять. В первые века нашей эры как иудеи, так и христиане испытывали сильное воздействие античной культурной традиции. Не имея собственных наработанных художественных канонов, они заимствовали их в том числе в искусстве Рима. Так, синагоги начинают украшаться мозаиками с изображением зодиакального круга и символов его 12 созвездий. Характерным мотивом становится портрет царя Давида (а у христиан – Христа[2]) в образе Орфея, приручающего игрой на кифаре диких зверей.

Давида в образе Орфея можно увидеть в синагоге из Дура-Европос (до 256, Сирия). Стены синагоги украшены нарративными фресками. На западной стене[3] сохранились следы изображений Древа Жизни и Давида в образе Орфея среди животных. Давид, голову которого, как у Орфея, украшает фригийский колпак, играет на кифаре перед животными. На полу синагоги в Газе (509) находится еще один, на этот раз мозаичный портрет царя Давида, одетого, как византийский император, и играющего на лире. Над головой музыканта на еврейском написано – «Давид». Вокруг царя – львенок, жираф и змея. Верхняя (сохранившаяся) часть лиры Давида представляет собой прямоугольную раму, на которую снизу вверх вертикально натянуты 14 струн. В правой руке Давида – плектр, тогда как пальцами левой он касается струн с противоположной стороны.

Подобный сюжет встречается не только на мозаиках. Сохранилась ранневизантийская терракотовая печать с изображением Христа или царя Давида в образе Орфея, играющего на шестиструнной лире среди

[1] *Lawergren B.* Distinctions among Canaanite, Philistine, and Israelite Lyres, and their Global Lyrical Contexts. P. 56.

[2] На мозаичном полу раннехристианской церкви в Иерусалиме около Дамасских (Шхемских) ворот (VI век) в образе Орфея изображен Христос, который исправляет дурной нрав людей подобно тому, как Орфей игрой на арфе усмирял диких животных.

[3] Эта сцена находится во втором изобразительном ряду основной панели, над нишей для Торы.

зверей (IV–VII века)[1]. Сидящий музыкант поставил лиру вертикально вдоль согнутого левого колена и в правой руке держит двусторонний плектр в виде гантели. Левая рука касается струн с противоположной стороны лиры.

Говоря о монетах Бар Кохбы, мы уже приводили примеры римских мозаик и фресок с изображением Орфея, усмиряющего диких животных. В рассмотренных случаях форма кифары в руках Орфея восходила к пусть измененным, но типологически узнаваемым образцам. Однако музыкальный инструмент Давида из Газы, большую часть которого составляет прямоугольный струноносец, принадлежит к другому типу, встречающемуся на римских мозаиках с Орфеем и животными, расположенных, что характерно, преимущественно на периферии империи, в удаленных провинциях. Таков мозаичный пол римской виллы в Вудчестере (ок. 325, Глочестершир, Англия) – самая большая римская мозаика Северной Европы[2]; напольная мозаика римской виллы, находившейся за городскими стенами Кориниума (Бартон Фарм, Сайренчестер, Глостершир) неподалеку от Вудчестера. В центральном медальоне мозаики изображен играющий на кифаре Орфей в развевающемся плаще[3]; катакомбы Присциллы в Риме, в которых находится изображение Орфея, играющего на прямоугольной лире[4]. Наконец, близким аналогом лиры Давида из Газы (за исключением количества струн) является инструмент, изображенный на позднеримской резьбе по кости «Аполлон и Дафна», выполненной в VI веке в Равенне (Национальный музей Равенны)[5].

Таким образом, изображения струнных инструментов в еврейском искусстве эллинистического периода следуют образцам позднеримского искусства, а потому не могут приниматься за аутентичные образцы библейских струнных инструментов. В этом случае иконография цивилизаций Ближнего Востока, Средиземноморья, Малой и Передней Азии может предоставить ценные свидетельства для реконструкции упомянутых в библии инструментов. Киннор достаточно точно реконструируется по египетским образцам, тогда как относительно невела утверждать что-либо определенное на основании данных, предоставляемых ранней традицией, не представляется возможным[6].

[1] Сайт художественной галереи Гидеона Сассона в Иерусалиме: Sasson Ancient Art. URL: http://www.sassonancientart.com/artwork_show_74_archive.html (дата обращения: 15.01.2018).

[2] См.: The replica Orpheus pavement // BBC. In Pictures, 24 February 2010. URL:http://news.bbc.co.uk/local/gloucestershire/hi/people_and_places/history/newsid_8596000/8596780.stm(дата обращения: 15.01.2018).

[3] Эта мозаика сейчас снова законсервирована под слоем почвы. Существуют две копии, отличающиеся в деталях изображения Орфея и его арфы. Мы опираемся на зарисовку из кн.: *Lysons S.* An Account of Roman Antiquities discovered at Woodchester in the County of Gloucestershire. London, 1797.

[4] *Lanciani R.* Pagan and Christian Rome. Boston; New York: Houghton, Mifflin & Co., 1892. Ch. 1.

[5] См.: *Герцман Е.В.* История искусства. Античность: Иллюстрированная энциклопедия. М.; СПб.: АСТ; Северо-Запад Пресс, 2002. С. 337.

[6] В дальнейшем мы предполагаем продемонстрировать, что источники периода III–IV веков позволяют отнести невел к семейству арф.

Раздел 2

Ключевые слова: Средневековье, деривационные словари, музыкальные инструменты, Библия, иконография

Александра Кульпина

Область научных интересов: медиевистика, звуковая культура средневековой Европы

Младший научный сотрудник ИФ РАН

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

В разделе рассматриваются дефиниции библейских музыкальных инструментов, встречающиеся в западноевропейских латинских текстах Высокого Средневековья. Анализируются описания, приведенные в деривационных словарях – специфической разновидности источников, соединявшей в определении слова морфологическую, грамматическую, этимологическую справку и примеры употребления. Сходные на первый взгляд описания таких инструментов, как кифара, псалтерий, сигнальная и простая труба, в словарях разных веков содержат ряд отличий, свидетельствующих о смещении интереса лексикографов от символического значения инструментов к конкретным особенностям и ситуациям их использования. Представлена история трансформаций данных определений в интеллектуальном и культурном контексте эпохи.

Музыкальные инструменты Библии: средневековое прочтение

Деривационные словари

В течение столетий звуковое богообщение посредством музыкально организованных звуков занимало особое место в духовной жизни средневековой Европы. Источником этого образа божественного была сама Библия, где описания тембра, ритма, интонации, мелодики звучания часто становятся метафорой при рассказе о неподвластных человеку словах и действиях Господа[1]. Размышлять о значении упомянутых в библейском тексте музыкальных инструментов, игре на них и разнообразии их звучаний начали первые христианские экзегеты – Климент Александрийский, Августин Блаженный, Василий Великий, Иоанн Златоуст и др. Необходимо отметить, что интерес первых комментаторов Писания почти не распространялся на реальные различия в использовании инструментов, будучи направлен на их спекулятивный «перевод» с символического на объясняющий вербальный язык[2].

Объяснения облика, строения и символического значения инструментов Ветхого Завета в течение долгого времени оставались востребованными на уровне не только тонкого богословия, но и начального школьного обучения, и потому уже в период раннего Средневековья они входят в состав первых глоссариев.

Западноевропейское Средневековье мыслило историю и наполняющие ее разнообразные материальные формы вселенским образом: всякий аспект современности должен был иметь свой прообраз, «рифмующееся» по смыслу и месту соответствие в прошлом. В свою очередь, средневековый комментатор «вчитывает» прошлое в современность. Наблюдение за такими прочтениями одного и того же текста – в буквальном смысле одних и тех же фраз, – осуществлявшимися на протяжении нескольких веков, способно предоставить любопытные данные как об эволюции образов библейских инструментов и экзегезе звука, так и о самих приемах чтения текста и методиках контекстуализации Средневековья. Попробуем рассмотреть «начальный уровень» знаний о ряде библейских музыкальных инструментов, первые объяснения и комментарии, с которыми имел дело человек Средневековья, запечатленные в использовавшихся для обучения латинскому языку словарях.

В отношении поставленной задачи перспективным источником представляются латинские деривационные словари. Важность использования

[1] *Stern M.* Bible and Music: Influences of the Old Testament on Western Music: Monography. New Jersey: KTAV Publishing House, 2011. P. XIII–XVI.

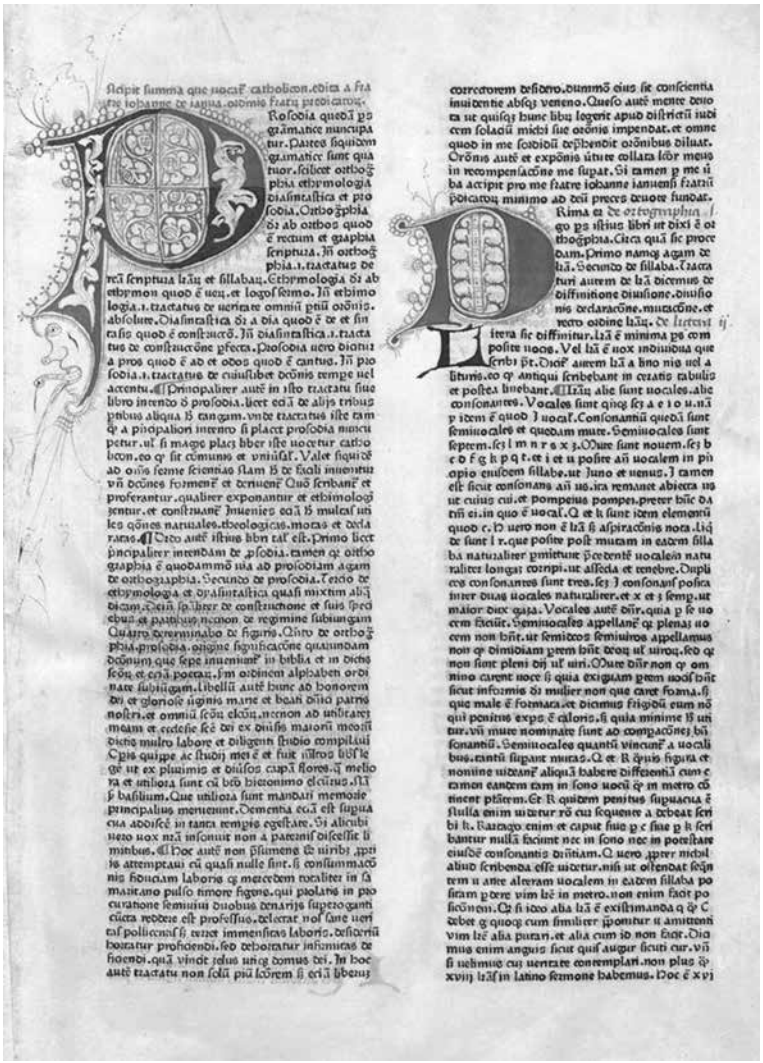
[2] Подробнее см.: *McKinnon J.* Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters // Journal of American Musicology Society. 1968. № 21. P. 3–5.

глоссариев и словарей раннего и высокого Средневековья с недавнего времени начали отмечать ведущие музыковеды-медиевисты, говоря о возможности реконструкции некоего обобщенного словаря музыкальных и звукоописательных терминов, предшествующих средневековым музыкально-теоретическим трактатам[1], который помог бы современному исследователю в реконструкции представлений о звуке и музыке в данный период.

Хронологические рамки существования и наибольшей популярности деривационных словарей охватывают период с середины XI по конец XIV века – время формирования практических и философских оснований средневековой лексикографической традиции. Данные словари выделяются в особую группу на основе особенностей метода, использовавшегося их авторами для объяснения значений слов. В его основание легла унаследованная у школ поздней Античности устная практика анализа и краткой характеристики латинских лексем, заключавшаяся в определении происхождения слова, его основных грамматических характеристик и составлении примеров его использования – *disciplina derivationis*. Необходимость дешифровки христианских символов, скрытых в языке и вещах, особенное влияние этимологического метода толкований Исидора Севильского на средневековых грамматиков и возрастающая потребность в более удобной для консультации и изучения организации материалов глоссариев создали интеллектуальный запрос, ответом на который стало превращение деривационных практик из устного упражнения в особый письменный жанр. Претерпевая структурные и содержательные изменения, деривационный словарь сохранял четыре взаимосвязанных (точнее сказать, взаимопорождающих) элемента: грамматическую и этимологическую справки, толкование значения слова, а также примеры его употребления как заимствованные из классических текстов, так и придуманные или взятые автором из повседневного обихода.

Еще одно важное свойство данных источников заключается во внимании их авторов к вопросам фонетики и имманентном интересе к содержанию невербальных звуковых актов и сигналов – способам звукового общения и оповещения, альтернативных речи. О значимости музыки в Писании прямо говорит автор первого деривационного словаря Папий Ломбардский: «Во многих местах Священного Писания музыка

[1] Впервые мысль об использовании глоссариев для реконструкции обиходного словаря музыкальной науки была высказана крупнейшим французским музыковедом Мишелем Югло – см.: *Huglo M.* Les arts libéraux dans le Liber glossarum // Scriptorium. 2001. № 55. P. 3–33. Первую и пока единственную попытку такого рода предпринял не менее значимый для музыкальной медиевистики исследователь Кристиан Мейер (*Meyer Ch.* Le vocabulaire du son, du chant et de l'ars musica dans le dictionnaire de Papias. 2014 // HAL Id: hal-00951958: URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00951958), однако непосредственно чтение средневековых музыкальных трактатов «со словарем» пока не было осуществлено.



Илл. 1. «Католикон» Иоанна Генуэзского. 1460 Инципит, грамматический трактат (f. 1) Инкунабула

находится на почетном месте» («Musica in plerisque locis sacre scripture honorabiliter posita invenitur»)[1].

На протяжении развития деривационной лексикографии исследователь может наблюдать за трансформацией оригинальной грамматико-фонетической теории, отчасти соотносимой и с идеями философов-универсалистов, и даже с концепцией грамматиков-модистов.

В данном исследовании мы используем три деривационных словаря, созданных на территории центральной Италии. Каждый из них сохранял популярность на протяжении нескольких последующих столетий и был

[1] Papias Elementarium doctrinae rudimentum. 1496. München, Bayerischen Staatsbibliothek. 2 Inc.c.a. 3366. f. 107 r.

издан среди первопечатных книг: «Elementarium doctrinae rudimentum»[1] (Папий Ломбардский. Первооснова учения. 1040–1050; илл. 2), «Liber derivationes»[2] (Угуччоне Пизанский. Книга дериваций. Ок. 1160); «Catholicon»[3] (Джованни Бальби, также известный как Иоанн Генуэзский. Католикон. 1286; илл. 1).

В деривационных словарях можно встретить большую часть упомянутых в Писании музыкальных инструментов[4]: духовые (*bucina, tuba, tibia*), струнные (*cithara, lyra, psalterium / salterium*), ударные (*cymbalum, tympanum*). В данном исследовании мы основываемся на Вульгате – латинской Библии в переводе Иеронима Стридонского, использовавшейся авторами источников.

Помимо одноименных словарных статей приведенные выше лексемы и их дефиниции содержатся в определениях ряда связанных с ними понятий, таких как *psallere, laudare, iubilare* и др. Ниже попробуем проанализировать содержание объясняющих статей и изменение контекстуальных акцентов в толкованиях двух пар лексем: *bucina / tuba* и *cithara / psalterium*. Данный выбор, во-первых, обусловлен присутствием указанных лексем во всех словарях и сопутствующими им подробными дефинициями в каждой из статей, и, во-вторых, основан на традиции сопоставления данных инструментов у христианских комментаторов.

Духовые инструменты

Среди духовых инструментов, используемых в Библии, наиболее часто в деривационных словарях встречаются названия сигнальной трубы – *bucina* и обычной трубы – *tuba*. Одним из оснований для сравнительных толкований слов, обозначающих эти инструменты, в деривационных словарях стала строка 80 Псалма (80: 4): «Трубите в новомесячие трубою, в определенное время в день праздника вашего»[5]. Поскольку в тексте

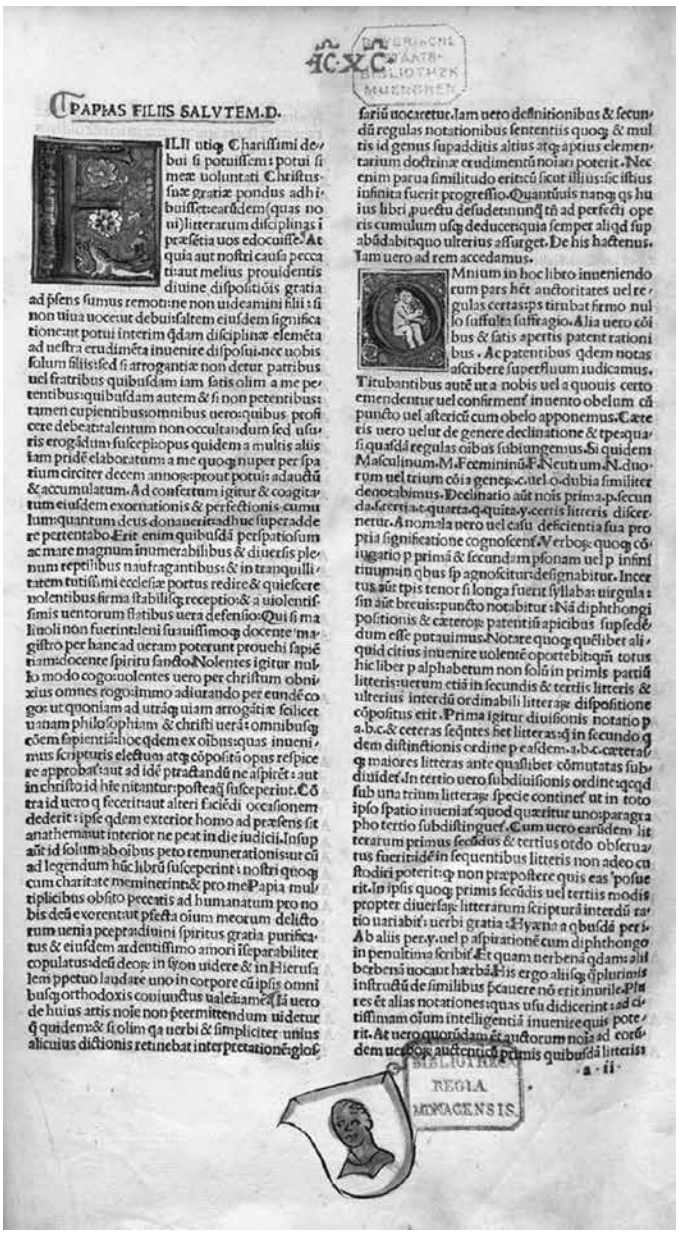
[1] В исследовании использована венецианская инкунабула 1496 года (см. предыдущее примечание), а также препринт критического издания выдержек из словаря, выполненный Кристианом Мейером – см.: *Meyer Ch*. Le vocabulaire du son, du chant et de l'ars musica dans le dictionnaire de Papias. P. 11–28.

[2] В исследовании использовано критическое издание: *Uguccione da Pisa*. Derivationes / Ed. by E. Cecchini. 2 vol. Firenze: : SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2004.

[3] В исследовании использована инкунабула 1460 года из Майнца, предположительно приписываемая типографии Иоганна Гутенберга: *Johannes Ianuensis*. Catholicon, mit Gedicht «Hinc tibi sancte pater…». Mainz, 1460.

[4] Сравнительный индекс упоминаний музыкальных инструментов и звуковых актов в Вульгате, Септуагинте, ТаНаХе и Библии короля Иоанна см.: *Montagu J*. Musical instruments of the Bible. Lanham: Scarecrow Press, 2002. P. 162–170.

[5] В тексте иеронимовой Вульгаты, в отличие от Синодального перевода – «вашего»: «Bucinate in neomenia tuba in insigni die sollemnitatis nostrae» (Ps. 80: 4).



Илл. 2.
«Первооснова учения» Папия Ломбардского.
1496
Пролог (f. 2)
Инкунабула

латинского перевода псалма использованы названия сразу двух инструментов, сигнального рога или трубы (*bucina*) и обычной трубы (*tuba*), вопрос о сопоставлении и возможной синонимии слов рассматривает лексикограф XI века Папий Ломбардский. Согласно его словам, отличие инструментов состоит в размерах: «Сигнальная труба подобна трубе, но длиннее». Далее он сообщает, что инструмент используется для оповещения о военной тревоге и приводит список однокоренных

производных для обозначения трубного гласа (как в значении сигнала, так и в звучания сигнальной трубы)[1].

Веком позднее итальянский лексикограф Угуччоне Пизанский различает значение слов *bucina* и *tuba* исходя не только из их строения, но и из предназначения. Согласно его дефиниции слова *bucina*, сигнальная труба используется язычниками для того, чтобы подавать знак о сборе на битву – и этим отличается от обычной трубы, звук которой указывает на начало сражения[2].

В основании этого объяснения лежит почти дословно воспроизведенный отрывок из XVIII книги «Этимологий» Исидора Севильского «О войнах»: «Сигнальная труба – это то, с помощью чего подают сигнал военной тревоги, она зовется так от слова "голос", как бы "голосящий". Нападая, язычники и простецы трубят в сигнальную трубу по всякому поводу, но изначально с ее помощью подают знак о нападении» («Bucina est qua signum datur in hostem, dicta a uoce, quasi uocina. Nam pagani agrestesque ad omnem usum bucina ad conpita conuocabantur: proprie ergo hoc agrestibus signum fuit»)[3].

Однако Угуччоне стремится разграничить области применения каждого из инструментов и потому частично заменяет в цитате из «Этимологий» *bucina* на *tuba*[4]: если у Исидора сигнальные функции духового инструмента состояли в обозначении начала сражения и военной тревоги, то у лексикографа из Пизы эти ситуации уже предполагают использование разных инструментов. Более того, *bucina* соответствует предметному окружению более примитивно организованных и враждебных язычников и простолюдинов, в то время как слово *tuba* употребляется в нейтральном контексте и, следовательно, данный инструмент приличен и для использования у образованных христиан. Интересно, что сопоставление внешних признаков трубы с иными инструментами по-прежнему остается значимым для Угуччоне, и теперь в паре сравнений сигнальную трубу заменяет свирель (*tibia*[5]). Как поясняет лексикограф, данный музыкальный инструмент сперва также отличался от трубы материалом – его изготавливали из рогов и полых костей животных, откуда и появилось название, – затем название стали употреблять для обозначения всей группы инструментов, что отразилось и в названиях: «От свирели же происходит и труба, подобная свирели, поскольку они

[1] «Buccina similis tubae sed longior; sollicitudinem ad bellandum denuncians inde buccinare buccinator et buccinatus et buccinus id est clangor sonorus tubae et buccinariae vocis» (Papias Elementarium doctrinae rudimentum. F. 22 v).

[2] «Hec bucina <…> differt a tuba in usu, quia bucina insonans sollecitudinem ad bellum denuntiabat, sed tuba prelium indicabat» (*Uguccione da Pisa*. Derivationes. P. 136).

[3] *Isidorus Hispalensis*. Etymologiae. XVIII. 4, 1 // URL: http://www.thelatinlibrary.com/isidore/18.shtml

[4] *Uguccione da Pisa*. Derivationes. P. 136.

[5] Интересно, что хотя слово *tibia* также встречается в Вульгате, определения этого слова практически не изменяются от словаря к словарю.

одинаковы по длине и наружности, но труба подобна и тофу[1], поскольку имеет вогнутую форму» («Item a tibia hec tibia -e, quoddam musicum instrumentum quia primum de cervinis et gruinis tibiis et cruribus innulorum fieret, sed postea abusive undecumque fieret. Item a tibia hec tuba -e, quasi tibia, quia sunt similes in longitudine et specie, vel tuba quasi tofa, quia concava est»)[2].

Формулу двойного отличия инструментов *tuba* и *bucina* развивает и уточняет лексикограф XIII века Иоанн Генуэзский. Также впервые со времени существования раннесредневековых глоссариев[3] включает в текст дефиниции упомянутую выше цитату из 80 псалма[4]. По сообщению лексикографа, предназначение сигнальной трубы состоит в том, чтобы подавать знак военной тревоги и созывать на сражение, и отсюда употребление глагола *bucinare* в псалме предполагает обобщенно-сигнальное значение. Основная же смысловая нагрузка приходится на слово *tuba*. Описание происхождения и обличия инструмента в «Католиконе» совпадает с приведенным у Угуччоне Пизанского и дополняется пространным комментарием о четырех основных предназначениях трубы: «И, как сообщается в историях, [труба] имеет четыре употребления: чтобы созывать множества [людей], чтобы выдвигаться в поход, для войны и для праздников» («Et sicut dicitur in historiis habebat quatuor usus, ad vocandas multitudines, ad movenda castra, ad bella ad festa»)[5].

Текст данной дефиниции содержит ключ к происхождению классификации предназначений трубы: как говорит автор, о ней сообщают некие исторические сочинения, *historiae*. Действительно, это описание мы обнаруживаем в «Схоластической истории» – популярнейшем изложении христианской мировой истории французского богослова и преподавателя Парижского университета XII века Петра Коместора (Едока) – в разделе «О серебряных трубах и способе трубить в них»[6].

Тем не менее словарная дефиниция в «Католиконе» не является простой цитатой. Иоанн Генуэзский обращает особое внимание на тип звучания трубы: шумовое (*clangore*) подходит для сигнальных, призывных целей; «звонкое», то есть музыкальное, с определяемой высотой звука (*sonora*) подобает для использования «на войнах, в военных лагерях, на праздниках»[7]. Такая классификация (по тембровой,

[1] Тоф – разновидность ручного барабана. Упоминается в Ветхом Завете, обычно в контексте празднования и веселья. См.: *Коляда Е.И.* Музыкальные инструменты в Библии. С. 118; а также Раздел 11 наст. книги.

[2] *Uguccione da Pisa*. Derivationes. P. 1221.

[3] См., например, критическое онлайн-издание «Liber Glossarum»: http://liber-glossarum.humanum.fr.

[4] *Johannes Ianuensis*. Catholicon. F. 95 v.

[5] Ibid. F. 353 r.

[6] Petrus Comestor Historia Scholastica. P. 12 // URL: https://la.wikisource.org/wiki/Historia_Scholastica (дата обращения: 30.10.2017).

[7] *Johannes Ianuensis*. Catholicon. F. 353 r.

качественной характеристике) отличается от описанной у Петра Коместора, который объясняет отличия способов через количество и громкость сигналов[1].

Струнные инструменты

Из библейских струнных инструментов в тексте каждого из исследуемых деривационных словарей можно встретить кифару и псалтерий. Для первых христианских комментаторов они представляли собой пару инструментов, сходных по способу использования, но при этом зачастую противоположных в символическом и культурном отношении. Если бы мы составляли полный список щипковых струнных инструментов, названных в тексте Вульгаты, могли в этом ряду оказаться также киннор (*cinyra*) и невел, однако в деривационных словарях они не упоминаются.

В словаре XI века Папий Ломбардский рассматривает кифару, псалтерий и лиру как близкие разновидности одного струнного инструмента, изобретенного Иувалом[2]. Приведённая Папием классификация[3], как и следующая за ней теория о подобии кифары грудной клетке человека, давшей название инструменту, заимствована лексикографом из III книги «Этимологий» Исидора Севильского: «Открывателем кифары и псалтерия был, как говорят, Иувал, что сказано выше. Затем же, по мнению греков, считается, что использование кифары было открыто Аполлоном. Рассказывают, что первоначально форма кифары была похожа на человеческую грудь, и названа так по той причине, что как голос издается из груди, так и из нее – пение. Ведь грудь на дорийском наречии называется κιθάρα. Постепенно же появились многие ее виды, как, например, псалтерии, лиры, барбиты, пектины и те, которые именуются индийскими, на которых двое бряцают одновременно»[4] («Citharae ac psalterii repertor Tubal, ut praedictum est, perhibetur. Iuxta opinionem autem Graecorum citharae usus repertus fuisse ab Apolline creditur. Forma citharae initio similis fuisse traditur pectori humano, quo uti vox a pectore, ita ex ipsa cantus ederetur, appellatamque eadem de causa. Nam pectus Dorica lingua KITHARA vocari»[5]).

В статье о псалтерии Папий все же обращается к символическому толкованию инструментов: «У псалтерия десять струн, поскольку есть

[1] Petrus Comestor Historia Scholastica. P. 12.

[2] См.: *Meyer Ch*. Le vocabulaire du son, du chant et de l'ars musica dans le dictionnaire de Papias. P. 14, 22.

[3] В Ветхом Завете сын Ламеха, потомка Каина, «отец всех играющих на гуслях и свирели» (Быт. 4: 21).

[4] Исидор Севильский. Этимологии, или Начала в XX книгах: кн. I–III: Семь свободных искусств / Пер. Л.А. Харитонова. СПб.: Евразия, 2006. С. 137.

[5] *Isidorus Hispalensis*. Etymologiae. III, 22, 2.

десять заповедей. Дотрагиваешься до десяти струн и умерщвляешь столько же диких зверей, то есть пороков, так поражая всех диких зверей» («Psalterium decem chordarum est: quia decem sunt precepta. Tangis decem chordas et occidis totidem bestias idest vitia, ita cadentibus omnibus bestiis»)[1].

Вероятно, это объяснение основано на «Толковании псалмов» Августина Блаженного[2]. Возможным также представляется, что данную цитату содержал доступный автору глоссарий, однако сверка со соответствующей статьей в крупнейшем раннесредневековом собрании глосс «Liber Glossarum», неоднократно служившем Папию источником, дает отрицательный результат[3].

Однако уже век спустя ни изобретатель, ни символические особенности строения струнных инструментов не представляются Угуччоне Пизанскому значимыми. Относительно кифары он ограничивается цитатой из Исидора Севильского[4], а о псалтерии сообщает, что это «некий музыкальный инструмент, поскольку с его помощью играют и поют псалмы»[5].

Извлечение из текста Исидора Севильского остается основой определения слова *cithara* и век спустя. Однако внимание Иоанна Генуэзского привлекает иное свойство инструмента – его воздействие на эмоции: «Говорят же, что такова природа музыки, что, если некто будет ею найден спокойным, того сделает еще спокойнее, а если застанет печальным, того сделает еще печальнее» («Cithara, -re, dorica lingua pectus dicitur. Unde hec cithara, -re, dictam sicut quia in initio creditur fuisse simulis humano pectori, ut sicut a pectore ita ex ipsa cantus ederentur, ut postea paulatim fuerunt plures species eius <…> Dicunt enim hanc esse musice naturas si lene invenerit letiorem facit, si tristes tristiorem reddit»)[6].

Такое описание, близкое к пифагорейской теории воздействия различных музыкальных ладов на психоэмоциональное состояние человека,

[1] Papias Elementarium doctrinae rudimentum. F. 137 v.

[2] Ср. комментарий на Ps. 1432: «Sed ne putes gratiam a Lege discedere, cum magis per gratiam Lex impleatur: In psalterio decem chordarum psallam tibi. In psalterio decem chordarum, in Lege decem praeceptorum: ibi tibi psallam, ibi tibi gaudeam, ibi tibi cantem canticum novum; quia plenitudo Legis caritas est» (Augustinus Enarrationes in Psalmos, 9, 16 // URL: PL 36 http://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/ (Дата обращения: 02.11.2017).

[3] Подробнее см.: «Psalterium» и связанные статьи в критическом онлайн-издании «iber Glossarum»: http://liber-glossarum.humanum.fr (Дата обращения: 08.11.2017). Созвучное соотнесение струн псалтерия с пятью чувствами и пятью когнитивными силами души встречается также у Оригена. Подробнее см.: *Петров В.В.* Кеннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах: к истолкованию одной англо-саксонской глоссы // Интеллектуальные традиции античности и Средних веков (исследования и переводы) / Под общ. ред. М.С. Петровой. М.: Кругъ, 2010. С. 650.

[4] *Uguccione da Pisa*. Derivationes. P. 244.

[5] Ibid. P. 1004.

[6] *Johannes Ianuensis*. Catholicon. F. 113 r.

заимствовано автором словаря из текста «Ординарной Глоссы», официального комментария к Писанию, появившемуся в XII веке (в свою очередь, данный комментарий основан на комментарии Иеронима Стридонского)[1].

Идея о связи музыки и душевных состояний, перенесенная на почву христианского мышления, раскрывается полнее, если проследить толкования глагола *psallere*, от которого, согласно словарям, образовано название инструмента. Определение глагола, составленное в XII веке Угуччоне Пизанским, воспроизводится в словарях Гвальтьеро д'Асколи и Иоанна Генуэзского без изменений: «*Psallo* означает ликовать, возглашать, совместно радоваться или воспевать; сам же [глагол] *psallere* означает посредством движения тела выражать радость души, только с помощью голоса, подобающего звучанием» («Psallo -is -li -lere, exultare, iubilare, congaudere vel cantare; proprie vero psallere est gestu corporis exprimere gaudium mentis, et hoc quadam digna qualitate vocis»)[2].

Через смысловое поле глагола *psallere* инструмент оказывается генетически связан с человеческими эмоциями, звуковой связкой видимого телесного действия с внутренним состоянием. Возможно, это случай обратного переноса свойств символа на символизируемое, свойственный мистическому богословию Высокого Средневековья[3].

От символа к функции (вместо заключения)

В период с XI по XIII век западноевропейские лексикографы конструировали определения слов, обозначающих библейские инструменты, на основании «Этимологий» Исидора Севильского, доступных им комментариев к Писанию и собственных текстологических наблюдений и выводов. Сравнительный анализ дефиниций, приведенных в четырех деривационных словарях данного периода, свидетельствует о постепенном смещении внимания авторов от истории происхождения и символического значения инструмента к особенностям его устройства и функциям, в частности, соотносимым с современностью ситуациям использования инструмента. Вероятные причины этой перемены могут заключаться, с одной стороны, в быстром росте использования латинского языка в указанный период (не только для чтения и толкования текстов, но для

[1] В оригинале: «Natura musicae est, ut quem invenit tristem, reddat tristiorem; et quem laetum, reddat laetiorem» (Biblia latina cum glossa ordinaria. Facsimile Reprint of the Editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81 / Ed. by K. Froehlich and M.T. Gibson. 4 vols. Turnhout: Brepols, 1992. Vol. 2. P. 697).

[2] *Uguccione da Pisa*. Derivationes. P. 1001.

[3] Подробнее об обратном символическом переносе см.: *Бицилли П.М.* Элементы средневековой культуры: монография. СПб.: Мифрил, 1995. С. 33.

самостоятельных устных и письменных практик[1]). С другой стороны, развитие теории музыки и музыкальных практик в лоне церкви требовало осмысления и уточнения специфики использования тех или иных инструментов и толкования библейских сцен музицирования – как прямого, так и аллегорического – уже в приложении к звуковой повседневности как интеллектуальным, так и психологическим аспектам восприятия мира средневековым человеком.

[1] Выразительное описание областей применения деривационного словаря приводит в прологе к словарю Угуччоне Пизанский: «Этот труд <…> будет полезен новорожденным мудрецам тривиума, ученикам квадривиума, преподавателям права, исследователям богословия, управителям церкви» (*Uguccione da Pisa*. Derivationes. P. 4).

Раздел 3

Ключевые слова: Античность, раннее Средневековье, водяной орган (гидравлос), пневматический орган, органум, многоголосие

Наталья Катонова

Область научных интересов:
история клавирного исполнительства,
историческое исполнительство

Заведующий экспозиционно-мемориальным отделом,
Государственный центральный музей современной истории России

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Раздел посвящен проблеме инструментального двухголосия в раннехристианской исполнительской практике. За начало рассуждений берется гипотеза Вилли Апеля о формировании техники игры на ранних органах. В основе этой гипотезы лежит убеждение, что инструментальное и вокальное двухголосие имеют общий генезис, связаны с четырехручной органной практикой, которая существовала в первые века н.э. наряду с двуручной. Материалом исследования становятся исторические документы, содержащие свидетельства распространения четырехручного метода исполнения на гидравлических и пневматических органах в период IV–IX веков.

Инструментальный диалог: к истории изучения раннехристианской исполнительской практики

О генезисе первичных форм многоголосия

Если возникновение и распространение органа, разнообразие его видов и конструкций отражено в обширной литературе, то, напротив, крайне редко встречаются исследования по бытованию ранних *органоподобных* инструментов – гидравлоса (гидравлического органа), а также появившегося несколько позднее пневматического органа, который существовал как в виде объемных, богато инкрустированных стационарных механизмов, так и в виде небольших мобильных органов-портативов. Упоминания об участии этого инструмента, по-видимому, очень популярного и присутствовавшего в различных формах как придворной, так и общественной (общинной) жизни, рассеяны по античным и раннехристианским источникам. Однако их авторы не фокусируют внимание на описании методов и особенностей приемов исполнительства. Причина обусловлена явно бóльшим разнообразием как гидравлических, так и пневматических модификаций органов, распространенных в первые века христианства, чем это принято считать на основании сохранившихся до наших дней иконографических примеров или археологических находок.

Очевидно в этой связи, что подходы к теории формирования ранней исполнительской культуры намечены лишь в немногих трудах ученых. Последовательное обращение к данной проблеме впервые прослеживается в статье «История ранних органов» признанного эксперта в области старинной клавирной музыки, автора монографии «Григорианский хорал»[1] Вилли Апеля, опубликованной в 1948 году в журнале «Speculum»[2].

Апель выдвинул оригинальную гипотезу распространения начальных методов органо-клавирного исполнительства в Греции и Византии в первые века христианской эры и связал ее с установлением *ранних форм европейского многоголосия и, шире – полифонии как кульминации христианской литургической музыки*. Первый раздел статьи «История ранних органов», в котором предпринят анализ инструментального, органно-четырехручного генезиса первичных форм многоголосия – гетерофонии и органума – практически без изменений был впоследствии включен автором в его фундаментальный труд «История клавирной музыки до 1700», составив основу раздела «Античность и раннее Средневековье»[3], посвящен истории изобретения и распространения

[1] *Apel W.* Gregorian Chant. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1958.

[2] *Apel W.* Early History of the organ // Speculum. 1948. N23. P 191–216.

[3] *Apel W.* The History of Keyboard Music to 1700 / Transl. and revised by H. Tischler. Bloomington: Indiana University Press, 1972. P. 19–23.

органа и основан на обильном цитировании как античных источников, так и современных автору. Во втором разделе Апель, ссылаясь на немногочисленные сохранившиеся иконографические и документальные свидетельства, последовательно доказывает, что на ранних органах уже в первые века христианства установилась практика игры в четыре руки – в качестве одного из способов звукоизвлечения, обусловленного техническими особенностями различных органных механизмов – наряду с более привычным методом[1].

Орган в античной литературе

Основной тезис, на котором строится теория Апеля, состоит в том, что и гидравлические, и механические (пневматические) органы различались внутри каждого вида, и мы не можем классифицировать весь спектр этих модификаций ввиду того, что до наших дней дошли лишь несколько образцов. Примечательно, что сохранившиеся в иконографике примеры использования четырехручной игры никак не комментируются современниками. Это, на наш взгляд, указывает на привычность бытования такой практики и подтверждает существование, говоря современным языком, «широкой линейки» органоподобных инструментов. В приводимых в статье Апеля трудах: Герона Александрийского (ок. I века), Полидевка Юлия (Поллукс; II век), Афинея (II век), Тертуллиана (I век), Аристокла (цитируемого Афинеем, II век до н.э.), Витрувия (I век до н.э.), Цицерона (I век до н.э.), Светония (I век), Оригена (I век) упоминаются явно различные по своим звуковым возможностям и функциональному предназначению органы.

Источники, относящиеся к разным эпохам, свидетельствуют, что эти различия в основном были связаны с той частью органных конструкций, которую условно можно было назвать клавиатурой. Собственно, принцип/возможность единовременного извлечения двух нот на одной клавиатуре – *two notes sounds simultaneously* – и становится отправной точкой гипотезы Апеля, основанной на убеждении в том, что «…начиная с IV до X века на органах играли два исполнителя <…> вполне возможно, что “четырехручная” игра на органе была распространена уже в Византии»[2].

Сам автор статьи разворачивает свою «теорию четырехручного происхождения органной игры и раннего многоголосия – как инструментального, так и вокального»[3] – стремительно, подразумевая готовность

[1] Убежденность в том, что след четырехручной органной игры «теряется в античности» высказывал в середине XX века американский исследователь, автор первой диссертации, посвященной истории клавирного дуэта Ханс Мольденхауэр, правда, не подкрепляя эту мысль никакими доводами.

[2] *Apel W.* Early History of the organ. P. 201. Здесь и далее перевод с англ. Н.Ю. Катоновой.

[3] Ibid.

читателя следовать за ним безоговорочно: «После обзора эволюции органа в течение более двенадцати столетий его существования, логично задаться вопросом о том, какую музыку на нем исполняли. Как хорошо известно музыковедам, первое музыкальное произведение для органа датируется началом четырнадцатого века[1]. В этой связи, более пятнадцати столетий игры на органе остаются для нас тайной за семью печатями. Должны ли мы смириться с этим? Не может ли статься, что наши весьма подробные познания об инструменте подскажут нам что-то и о музыке, на нем исполняемой? <…>.

Основные доказательства нашей теории – это совокупность фактов, касающихся практики игры на древних инструментах. Как упоминалось ранее, греческий гидравлос, описываемый Героном, обладал весьма развитой механикой. У него были посаженные на петли клавиши, которые легко нажимались и автоматически возвращались в исходное положение при помощи пружин. Без сомнения, на этих инструментах могли играть, да и играли, как и на органах нашего столетия или, что более вероятно, как на инструментах пятнадцатого и шестнадцатого веков, то есть в основном указательными (вторыми), средними (третьими) и безымянными (четвертыми) пальцами без участия большого. Этот вывод поддерживает и множество свидетельств современников, в которых особое внимание уделяется легкости манипуляций с инструментом и подвижности пальцев музыкантов до такой степени, что, по словам Оптатиана “одно легчайшее движение заставляет рычаги открывать трубы”. Клавдий же говорил о “легкости прикосновений” и “проворности пальцев” [музыкантов], а Юлиан и Кассиодор упоминают пневматическую систему [органа], приводимую в движение “активностью пальцев” органиста.

Продвинувшись так далеко в своих размышлениях, я должен попробовать смоделировать ситуацию, подтверждающую мое предположение, что на ранних греческих органах исполнялась двухголосная музыка. И снова мой основной аргумент апеллирует к здравому смыслу: можно ли представить, что много сотен лет музыканты, садясь за клавиатуру, столь похожую на современную, ни разу не попробовали играть двумя руками, нажимая два звука одновременно? <…> Тем не менее, мне кажется, что [ранее упоминавшийся] отрывок из “Deipnosophistae”[2] несомненно поддерживает эту версию, поскольку его автор называет музыку, исполняемую на гидравлосе, “симфонией” и с удовлетворением противопоставляет ее музыке, обычно исполняемой на *monaulos* (однотрубном, то есть одноголосном органе. – *Н.К.*). Очевидно, что ни один инструмент не показал себя столь же приспособленным к развитию двухголосия в симфониях, как орган.

<…> Прошло много времени с тех пор, как я пришел к таким выводам, случайно обнаружив в книге Хоукинса “Общая история музыкальной

[1] *Apel W.* Early History of the organ. P. 201. Здесь и далее перевод с англ. Н.Ю. Катоновой. P. 207.

[2] *Athenaeus*. The Deipnosophists / Ed. and transl. by Ch.B. Gulick. Vol. I–VII. Cambridge, Mass., 1961–1970.

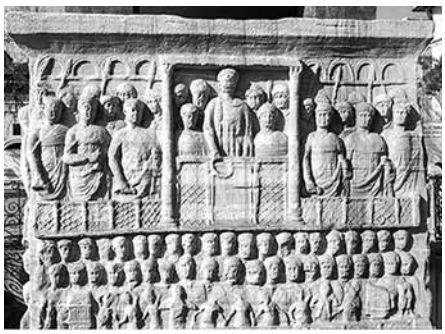
науки и практики"[1] фрагмент, заслуживающий пристального внимания. Он начинается с определения, которое Гвидо Д'Ареццо в своем "Микрологе" (примерно 1020 год. – *Н.К.*) дает органу, назвав его "инструментом, на котором ежедневно исполнялись гимны, антифоны и другая музыка, сопровождавшая богослужения". Хоукинс в этой связи пишет: "Маловероятно, чтобы в течение такого длительного периода (до 1020 года. – *Н.К.*), когда мир был невероятно увлечен органом, ни любопытство, ни случай не привели к появлению музыки, основанной на созвучиях [интервалах]. Возможно ли предположить, что этот благородный инструмент, конструкция которого была способна воспроизводить все богатство гармоний и прихотливость модуляций, использовался лишь для игры одним пальцем?"...»[2].

Но двухголосная музыка, столь естественная для сопровождения богослужений, могла звучать и при сочетании двух органов – очевидно, в случаях, предполагающих инструментальную поддержку антифонно звучавших хоров для более точного воспроизведения мелодической строчки *cantus planus*, когда (пофантазируем вслед за Вилли Апелем!) на одном инструменте «нажатие двух клавиш одновременно» технически не было возможным.

Раннехристианская иконография и Утрехтская Псалтирь

Самый ранний из сохранившихся иконографических памятников, который содержит изображения *дуэта двух органистов* – обелиск, возведенный в Константинополе в честь победы императора Феодосия Великого над готами в 382 году. На одном фрагменте запечатлен император, стоящий в ложе цирка с венком в руке, а в нижнем ярусе помещены фигуры органистов, аккомпанирующих хору на двух органах-портативах.

Обелиск Феодосия Великого
Стамбул
Фрагмент



С другой стороны обелиска имеется изображение *двух органистов за одним инструментом*.

Это самое раннее из дошедших до нас изображений пневматического органа, подтверждающее его распространение в ранний период Византийской империи, на котором отчетливо видны два исполнителя за одной клавиатурой и два кальканта[3], стоящих на мехах.

Пневматический орган появился в период между II веком и серединой IV века, и, как полагают историки, представлял собой усовершенствованную версию гидравлоса: инструмент, чей механизм

[1] *Hawkins J.* A General History of the Science and Practice of Music. Book II. London, 1776.

[2] *Apel W.* Early History of the organ. P. 208.

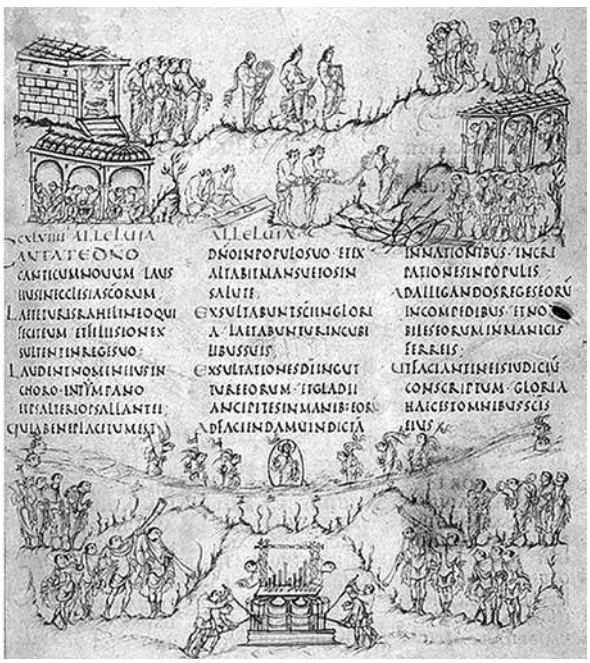
[3] Калькант – качальщик мехов.

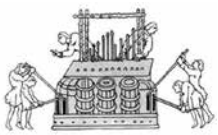
Обелиск Феодосия Великого
Фрагмент (оттиск с изображения)

приводился в действие под напором воздуха, обрел более компактную форму и вследствие этого получил более широкое распространение. Современниками (Поллукс, I век; Юлиан, IV век; Клавдиан, IV век и др.) отмечались лишь небольшие внешние детали инструмента, без описаний приемов и техники игры на нем.

Четырехручная практика игры зафиксирована также на иллюстрации в Утрехтской Псалтири[1], где можно рассмотреть двух монахов-органистов, играющих на восьмитрубном органе-гидравлосе, в сопровождении помогающих им двух калькантов[2].

Утрехтская Псалтирь
Лист 173





Позднейшее воспроизведение сюжета из Утрехтской Псалтири в Псалтири Эдвина[3]. XII век

[1] Утрехтская Псалтырь (Utrechts Psalter; ок. 820–835; по некоторым свидетельствам – рубеж VI и VII веков) – рукописный памятник эпохи Каролингского Возрождения, создана в бенедиктинском монастыре Отвильер (Шампань). Латинский текст иллюстрирован 166-ю рисунками тушью.

[2] В связи с тем, что этот рисунок многократно использовался в виде позднейших, недатированных реплик, комментарий к нему мог быть вполне произвольным. Так, в монографии доктора искусствоведения И.И. Польской «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика» (Харьков, 2001, С. 104–105), воспроизведение этого рисунка предваряет следующий текст: «В частности, по сведениям, приведенным Е.(М.) Браудо в книге “Основы материальной культуры в музыке” (М., 1924. – *Н.К.*), на первом в Западной Европе большом органе, построенном в Англии в конце X века, и имевшем две клавиатуры, играли <…> два органиста, у каждого из которых было по два помощника. Это подтверждается и соответствующим изображением, представленным нами ниже» (С. 104–105).

[3] Псалтирь Эдвина (Eadwine Psalter), создана в середине XII века в Кентербери (1155–1160) и является копией Утрехтской Псалтири.

В ряде работ, посвященных истории распространения органа, высказывается предположение, что официально датируемая VIII–IX веками Утрехтская Псалтирь в действительности относится к VI веку[1]. Вилли Апель также утверждает, что модель органа – открытого позитива – изображенного здесь, соответствует скорее V–VI векам: «На рисунке не видна клавиатура, однако, очевидно, что на нем играют *thoa daktyla* – пальцами (и двумя руками! – *Н.К.*). Внушительный размер инструмента, небольшое количество труб, напряженная работа калькантов, пытающихся накачать и удержать высокое давление [воды] – сам факт того, что четверо мужчин "поддерживают жизнь" в восьми трубах – все это свидетельствует о том, что клавиатура органа состояла из пластин [sliders]. Нет сомнения, что подобным инструментом был проложен путь к полнозвучным и мощным органам, увенчанный появлением Винчестерского органа. Поскольку на инструменте играют двое, то мы можем теоретически допустить, что существовал некий вид двухголосной органной музыки, состоящий из последовательности устойчивых тонов, практиковавшийся в Византии в VI веке. Если верить [этому] изображению, каждая голосовая партия сводилась к четырем нотам – известному с античных времен тетрахорду»[2].

История распространения органа в первые века христианства в Европе связана с монастырями бенедиктинцев, поэтому изображение на страницах псалтири музицирующих монахов, аккомпанирующих оркестру духовых на земле, и ангелов, славящих Спасителя на небе, само по себе не является сенсацией. Но в высшей мере примечательно в контексте предпринятого нами изучения «четырехручного» генезиса инструментального и вокального двухголосия, играет своего рода роль недостающего звена, расширяя представления об истоках дуэтной практики[3]. Поставленный В. Апелем вопрос пока остается без ответа: какую же музыку исполняли на ранних органах вдвоем в двухголосных формах (two-part).

Как известно, орган был введен в церковное богослужение папой Виталианом в 657–672 годах. Столетие спустя, в 757 году, византийский

[1] См.: *Hill A.G.* The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance: A Comprehensive Essay on the Art and Archæology of the Organ, with Architectural and Historical Accounts of the More Remarkable Organ-Cases and Organs Still Remaining in Various Parts of Europe, Giving also Lists of Stops and Other Musical Notices of Interest. London: David Bogue, 1883. Reproduced with a new introduction and notes on the plates by W.L. Sumner. Hilversum: Frits Knuf. 1966

[2] *Apel W.* Early History of the organ. P. 207.

[3] Согласно статье *piano duet* в Музыкальном словаре Гроува и Гарвардском музыкальном словаре, самыми ранними из сохранившихся до наших дней дуэтных пьес, предназначенных для исполнения вдвоем на одной клавиатуре, являются пьесы придворных органистов королевы Елизаветы Томаса Томкинса «Фантазия для игры вдвоем» («A Fancy for two to play») и Николаса Карлтона «Верса для игры вдвоем на вёрджинеле или органе» («A Verse for two to play on the virginal or organ»). Пьеса Карлтона является обработкой части (версеты) *Benedictus* из мессы Джона Тавернера *Gloria Tibi Trinitas*, одной из многих органных транскрипций данной темы.

император Константин Копроним[1] подарил орган франкскому королю Пипину[2]. Прибытие этого одномануального инструмента, торжественная «инаугурация» которого состоялась в церкви Св. Корнея в Компьене, знаменовало собой начало распространения органа в Европе. В ряде источников указывается, что этот орган также был предназначен *для игры вдвоем,* то есть на нем исполнялась двухголосная музыка.

Апель комментирует это событие следующим образом: «В середине VIII века во Францию был привезен византийский орган, его прибытие анонсировалось как событие чрезвычайной важности. Можно ли допустить, что орган Копронима был двойным[3], как и в Утрехтской Псалтири, но только с пневматическим, а не гидравлическим воздушным снабжением? Если мы соглашаемся с тем, что [на основании свидетельств из жизнеописаний франкских святых], орган был известен в Галлии еще в VI или VII веке, то трудно представить, что доставка византийского органа во Францию вызвала бы подобную сенсацию, если только это не был совершенно иной тип инструмента, с превосходящими все известные [там] инструменты звуковыми возможностями. Очевидно, орган 812 года (вероятно, Апель имеет в виду орган Аахенского собора. – *Н. К.*) также был двойным – на "греческий" лад, и в таком случае, понятно восхищение [современников] этим достижением франков, преуспевших в создании "греческого органа", то есть органа <…>, на котором можно было играть двухголосную музыку»[4].

Орган в исторической хронике

В ряду столь же значительных для европейской истории органа вех – возведение в 980 году гигантского органа в соборе Винчестера (Англия), имевшего по 40 различно настроенных труб на каждую клавишу, а всего

[1] Константин V Копроним (Constantinas Copronymos; 718–775) – с 741 года византийский император, сын Льва III Исавра.

[2] Первый король каролингов Пипин Короткий (714–768). Его сын Карл организовал собственное производство органов, поручив изготовление первого инструмента Георгию Венецианскому. Готовый орган был размещен в знаменитом Аахенском соборе, крупнейшем памятнике каролингского искусства, в 812 году. Первые его звуки производили настолько устрашающе-громовое действие, что некоторые из прихожан лишились чувств.

[3] Термин «двойной» в русском переводе звучит некорректно, так называются органы с двумя мануалами. Но в данном контексте это определение – *double* – Апель использует однозначно для обозначения типа органа, для игры на котором требовалось два исполнителя, хотя в главах уже упоминаемой книги «История клавирной музыки до 1700», относящихся к более позднему периоду (1560–1650), термин «Double Organ» комментируется ученым как «an organ with two manuals» –см.: *Apel W.* The History of Keyboard Music to 1700. P. 754.

[4] *Apel W.* Early History of the organ. P. 204.

труб было 400. Орган строился под руководством епископа Эльфеджа[1] и был детально описан монахом Вульстаном[2] в поэме, являющейся прологом к составленному им «Житию Св. Свитуна»[3]. Судя по приводимому ниже поэтическому отрывку, потрясший воображение современников инструмент также «управлялся» двумя органистами, то есть его механизм предполагал игру в четыре руки. Невиданный доселе чудо-орган Вульстан представляет высокопарным, восторженным слогом: «Орган, подобно которому ранее нигде не было, достроен и возведен на двойной постамент. Два ряда по шесть мехов выстроились сверху, а внизу расположены еще четырнадцать. Они благодаря чередующимся потокам воздуха создают мощное его движение и управляются руками семидесяти сильных мужчин, покрытых потом, каждый из которых подбадривает своих компаньонов качать с еще большей отдачей, чтобы заполненный воздухом орган, которым повелевает рука органиста [organici ingenii], мог в полную силу дышать через свои 400 труб, стоящих в ряд. Он то здесь открывает перекрытое отверстие, то там перекрывает открытое, в соответствии с требованием мелодии [certa camaena].

Два брата (здесь: два брата во Христе; два монаха. – *Н. К.*) в полном духовном согласии играют каждый по своему алфавиту. Более того, есть скрытые отверстия [foramina], расположенные в определенном порядке, связанные с сорока шиберами [sliders], каждая из которых также имеет десять отверстий. Некоторые шиберы двигаются вперед, иные – назад, составляя мелодию из отдельных нот. Всего лишь семь чередующихся нот, соединяясь с полутонами, исторгают мелодию, полную радости. Металлический звук бьет по ушам словно гром, заглушая прочие звуки. Эти пронзительный звон и его эхо настолько сильны, что все бросают работу и хватаются за голову, будучи неспособными более терпеть этот гул, производимый множеством металлических голосов. Звучание труб слышно по всему городу, и слава об органе уже вышла за его пределы, разнесясь по всей стране»[4].

Примечательно, что к этому же периоду относятся свидетельства бытования органов при дворе византийских императоров. По воспоминаниям Харума бен Яхья[5], взятого в плен и привезенного в Константинополь в 867 году, во время церемонии пиршества в честь отпускаемых

[1] Альфедж, или Элфидж – английский святой, епископ Винчестерский, архиепископ Кентерберийский. Святой неразделенной Церкви, просиявший в 1012 году до Великого раскола; первый из архиепископов, принявших мученическую смерть.

[2] Кантор Вульстан (ум. в 983) также известен как Вульстан Винчестерский, англо-саксонский монах, композитор, музыкант, поэт. Известен также как автор нескольких житий святых. Есть предположения, что ему принадлежит ряд частей (органумов) знаменитого «Винчестерского тропаря».

[3] Св. Свитун (800–862), епископ Винчестерский, покровитель Винчестерского собора.

[4] Цит. по: *Bicknell S.* The History of the English Organ. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 15.

[5] Харум бен Яхья (Harumb Jahja) – арабский писатель и историк.

военнопленных в зал внесли неведомый для него предмет, напоминающий по форме пресс для отжима масла. Он обладал шестьюдесятью трубами (частично покрытыми золотом), а также мехами, приводимыми в действие тремя крестовидными рычагами, то есть описываемый инструмент был снабжен пневматическим механизмом.

Бен Яхья также отметил, что открытая взорам публики часть вынесенных наружу труб была установлена в таком порядке, что каждая следующая была чуть длиннее предыдущей, и все они издавали «различные звуки в зависимости от своей длины, славя императора». Органисту помогали два помощника-кальканта, а в исполнении участвовали еще 20 музыкантов.

Игра на нескольких пневматических органах упомянута и в придворном отчете об одной из торжественных церемоний, проходившей в 946 году. Во дворце императора Константина Багрянородного[1], в зале Магнавра устанавливались три органа: золотой – в центре – для партии венетов и два серебряных – по бокам – для партии прасинов[2]. Золотой орган звучал на церемониях в честь императрицы, а два других, в сочетании с антифонным пением хоров – в честь императора.

Зал, в котором были установлены эти органы, имел вытянутую форму базилики с округлой нишей, в которой размещался «престол Соломона» – богато инкрустированный трон из чистого золота. С двух сторон трона на ступеньках были установлены громадные фигуры сидящих золотых и серебряных львов, которые представляли собой пневматические органные механизмы. Перед самим троном был расположен бронзовый позолоченный платан, в кроне которого были спрятаны фигурки золотых райских птиц. При определенных манипуляциях органиста в движение приводились скрытые от взоров мехи, и воздух устремлялся по полому стволу к фигурам птиц и львов, внутри которых были искусно спрятаны разного размера трубы. Известно, что знаменитые золотые «пневматичские» львы были сконструированы при императоре Феофиле (829–842), а механика разработана крупнейшим ученым того времени, Львом Математиком[3], который использовал сохраненные византийскими мастерами античные секреты изготовления гидравлических и пневматических «автоматов», приводившие в движение весь многофигурный комплекс этого сложного органного механизма.

Очевидно, что пневматические инструменты оказались эргономичнее и функциональнее гидравлических механизмов. И дальнейшее распространение органов в церковной и светской практике связано именно

[1] Константин VII Багрянородный (Порфирородный, 905–959) – византийский император, принадлежал Македонской династии, фактически царствовал с 945 года.

[2] От римских цирковых партий – *димов* – к V веку в Византии остались лишь «голубые» – венеты и «зеленые» – прасины.

[3] Лев Математик, или Лев Философ (ок. 790 – 870) – византийский математик и механик; архиепископ Фессалоник в 840–843 годах. Основатель Магнаврского университета в Константинополе.

с пневматическими модификациями как крупных стационарных органов, подобных установленным в Винчестерском или Аахенском соборах, так и менее габаритных органов-позитивов[1]. С XIII века постепенно устанавливается традиция совмещения в церкви нескольких органов, которые уже были оснащены клавиатурами, предполагавшими пальцевую технику.

Так, упомянутый в церковных книгах дуэт двух органов в церкви Святых Апостолов в Константинополе[2], гипотетической иллюстрацией к которому могло бы служить изображение на обелиске Феодосия Великого, возможно, был использован в качестве образца при установке двух органов в соборе Святого Марка в Венеции. Именно в нем в 1593 году проходили знаменитые *duellos* между Андреа Габриэли и Клаудио Меруло. Но это уже другая история.

Орган и двухголосие

Сравнивая примеры различных органных конструкций, мы приходим к выводу о том, что даже при таком подробном и пристрастном анализе источников, который предпринимает Вилли Апель в статье «История ранних органов», составить подробное описание распространенных в IV–IX веках исполнительских приемов, так же как и ответить на вопрос, какие механизмы допускали одновременное нажатие двух клавиш, а какие – вне зависимости от количества органистов – нет, и в каких случаях использовалось четыре руки, а в каких было достаточно двух, крайне затруднительно. Более того, размышления над возможным приведением в действие даже известных типов органов, приводят к выводу о том, что европейская органная музыка начиная примерно с IX века принципиально отличалась от той, что была распространена в античной Греции и странах Средиземноморья в период с IV по VIII век.

На ряде изображений органов VIII–XI веков хорошо видны длинные пластины – шиберы (*sliders*), несколько выступавшие вперед, и этот выступ и служил клавишами. На органе раннего Средневековья играли не *нажимая клавиши*, а выдвигая и задвигая обратно эти пластины (или – в некоторых случаях – нажимая на эти выступы локтями). Конечно же, это невозможно было сделать «быстрыми движениями пальцев», о которых с восхищением писали Афиней или Юлиан. По ряду свидетельств, шиберы были размером с педаль станка точильщика ножей, их величина

[1] Позитив – небольшой одномануальный орган, получивший распространение в Европе в XIV–XVI веках. Портатив – переносной миниатюрный инструмент, получивший распространение в Европе в XII–XV веках.

[2] Первоначальное здание церкви было построено в виде базилики около 330 года Константином Великим как главный храм Константинополя; православный храм обращен турками в мечеть в 1461 году.

достигала 30–33 см длины и 8–9 см ширины. Август Риттер[1] называл такие органы «инструментами для кулаков, а не для пальцев» на которых играли, сильно ударяя по клавишам ладонью, кулаком или даже локтем[2]. Для предохранения рук от возможных ушибов на них надевали специальные кожаные перчатки.

На вопрос, почему от возникшей ранее, но, с нашей точки зрения, более совершенной модификации клавиатуры отказались, сейчас ответить невозможно. Вероятнее всего, органными мастерами двигало стремление к увеличению размеров и мощи инструмента, поэтому инструмент претерпел множественные технологические поиски и усовершенствования. Примерно с 1000 года массивные «двойные» органы были вытеснены меньшими по размеру инструментами, предназначавшимися для одного музыканта.

Рассуждая о способах игры на органах VIII и последующих веков, невозможно обойти один из самых спорных вопросов, касающийся взаимосвязи органа и того раннего вида многоголосия, которое с начала IX и до конца XII века называлось *органум*[3].

Одним из первых на существование такой взаимосвязи указывал крупнейший исследователь григорианского хорала и ранних форм литургической музыки Амеде Гастуэ[4]. Комментируя упоминание игры на органе, предназначенном для двух исполнителей в пятом веке, в разделе Музыкальной энциклопедии[5], он пишет: «Невозможно не увидеть, насколько обе части вокального органума просты и являются лишь имитацией мелодии, исполняемой на клавишах водяного органа вдвоем…»[6]. Апель, практически целиком заимствуя описание и чертежи

[1] Август Готтфрид Риттер (1811–1885) – немецкий органист-виртуоз, композитор, музыковед и эксперт в области органостроения. Риттеру принадлежит ряд музыковедческих трудов – в том числе «К истории органного исполнительства, преимущественно в Германии, с XIV до начала XVIII вв.» – *Ritter A.G.* Zur Geschichte des Orgelspieles, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Max Hesse Verlag, 1884.

[2] История о том, что когда-то на органе играли при помощи кулака, имеет в своей основе единственное свидетельство, содержащееся во фрагменте: *Praetorius M.* Syntagma Musicum. T. III: Termini musici. Wolfenbüttel, 1619. P. 97. Однако это не доказывает, что игра кулаком была распространенным методом.

[3] Ранний вид европейского многоголосия. На связь его генезиса с органом указывает то, что первоначально *органум* – это только сопровождающий голос; обозначением *двухголосия* как типа голосоведения (параллельное движение квартами и квинтами, иногда с октавными расширениями) сам термин стал позднее. *Органум* – всегда ансамблевое пение, а не хоровое, которое до XIII века оставалось одноголосным. По ряду свидетельств, ранний органум исполнялся в сопровождении органа.

[4] Амеде Анри Гюстав Ноэль Гастуэ (Gastoué; 1873–1943), французский композитор и музыковед.

[5] См.: *Williams P.* The Organ in Western Culture 750–1250. Cambrige: Cambridge University Press, 1993. P. 401.

[6] *Gastoué A.* Histoire du chant liturgique à Paris. I. Dès origines à la fin des temps carolingiens. Paris: Poussielgue, 1904. P. 557.

механизмов первых гидравлосов из статей своих французских, немецких и британских коллег, суммирует гипотетические предположения относительно практики исполнения на этих *пра*-инструментах и фокусирует внимание читателей на связи «четырехручной» практики исполнения на первых органах с генезисом *органума*[1]. Обосновывая бесспорность этой связи, ученый тем не менее допускает небезусловность ее восприятия, признавая существование иной, принятой в научном сообществе середины XX века, точки зрения на эту проблему:

Как известно, общепринятая теория происхождения многоголосия иная, и неучастие органа в его генезисе основывается на убеждении в том, что клавиатуры ранних органов располагали примитивным механизмом, не позволяющим исполнение двух голосов одновременно; следовательно, игра на органе не могла быть связана с органумом. «Итак, <…> западное многоголосие берет начало в византийской органной музыке. В соответствии с этим предположением, такие термины как *musica* и *organum* изначально обозначали двухголосную музыку, исполняемую на византийском двойном органе (возможно в сочетании с другими инструментами), и впоследствии объединили ее с вокальной музыкой схожего характера. Известный отрывок, подтверждающий это предположение, несмотря на то, что он датируется более поздним периодом, был обнаружен в трактате Иоанна Коттониуса[2]: “Такая манера пения обычно [vulgariter] называется органумом из-за того, что человеческий голос, в случае исполнения двухголосия [if singing in two parts], производит впечатление невероятной схожести с инструментом, называемым органом” <…> Если согласиться с приведенными выше выводами, то 757 год может считаться поворотным моментом в истории музыки, знаменовавшим появление западноевропейского многоголосия»[3].

В более поздних исследованиях, посвященных истории распространения органов в Европе, их техническим особенностям и связи исполняемой на них музыки с ранними формами полифонии[4], орган, полученный франкским королем Пипином Коротким в 757 году, неизменно предстает не только как значительное явление культуры раннего Средневековья, но и как новый важный этап формирования европейского музыкального мышления, вокального и инструментального многоголосия.

[1] Проблеме взаимосвязи органной практики и органума как формы ранней вокальной полифонии посвящено исследование Питера Вильямса «Орган в европейской культуре 750–1250 гг.», см.: *Williams P.* The Organ in Western Culture 750–1250. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

[2] Иоанн Коттон (лат. Johannes Cotto) монах-бенедиктинец, музыкант. Автор трактата «De musica» (ок. 1100).

[3] *Apel W.* Early History of the organ. P. 209.

[4] *Bicknell S.* The History of the English Organ; *Williams P.* The Organ in Western Culture 750–1250; *Dessì P.* L'organo tardoantico // The Organ Yearbook. 2009. № 38. P. 7–15.

Появившиеся с момента публикации статьи Апеля монографии представляют убедительный ряд примеров, подтверждающих выдвинутую им теорию, репрезентируют многосложную картину проникновения *византийского органа* из сферы придворного этикета каролингов[1] в музыкальный обиход монастырей и как следствие – в литургическую практику.

Обобщенный исторический материал позволяет с большой долей уверенности предположить, что (1) нотная запись двухголосной музыки, в исполнении которой принимали участие столь разные по своим возможностям и характеристикам инструменты, принадлежала к ряду сохранившихся до наших дней источников IX–XI веков (таких, как, например «Scholica enchiriadis» и «Winchester Troper»[2]), а также (2) развить предложенную полвека назад теорию как основу для исследования генезиса собственно дуэтной практики, сформировавшейся как самостоятельное направление исполнительского искусства значительно позднее.

К расширению доказательной базы этой теории, а также вопросу о влиянии ранней двухголосной музыки на возникновение самостоятельной культуры дуэтного музицирования мы перейдем на следующем этапе исследования.

[1] Каролинги – королевская и императорская династия, правившая с 751 по 987 год во франкском государстве, затем в Западно- и Восточно-франкском королевстве, а также в Италии.

[2] «Scolica enchiriadis» – анонимный нотный сборник, датируемый IX веком, обнаруженный монахом Хукбальтом; «The Winchester Troper» (ок. 1000) – одна из самых ранних и обширных коллекций двухголосных органумов, предположительно написанная (составленная?) уже упоминавшимся Вульстаном Винчестерским.

Раздел 4

Ключевые слова: Испания, орган, Ренессанс, барокко, Библия, иконография

Мария Моисеева

Область научных интересов:
Испанская музыка эпохи Ренессанса и барокко

Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Раздел посвящен сакральному значению органа в Испании XVI–XVII веков. Данный отрезок времени выбран не случайно: именно на него пришелся расцвет самобытной и яркой испанской органной школы. Испанские органисты позднего Ренессанса и барокко чувствовали необходимость объяснить присутствие органа в церкви, опираясь на самый авторитетный источник – Библию. Наиболее яркие примеры приводятся наряду с иконографическими образцами.

Сакральное значение органа в Испании второй половины XVI – начала XVIII века

Орган и церковное богослужение

В западном христианстве орган закрепился в качестве церковного инструмента еще в эпоху Средневековья. С тех пор у него появлялось немало как сторонников, так и противников (прежде всего в протестантских течениях). И те, и другие аргументировали свою позицию, исходя из христианской религиозной традиции, то есть обе стороны искали подтверждение своим доводам в священных текстах.

Рассмотрим главным образом отрезок времени со второй половины XVI века до начала XVIII столетия. Этот период выбран не случайно: именно на него пришелся расцвет самобытной и яркой испанской органной школы. Именно тогда органостроение семимильными шагами идет вперед, в результате чего рождается на свет испанский барочный орган как самостоятельный тип инструмента. Складывается обширный корпус репертуара для органа. Помимо этого активно происходит теоретическое осмысление органной практики.

Христианство распространялось в Испании с первых веков своего существования. Так, из Библии мы узнаем о намерениях апостола Павла отправиться в Испанию (Рим. 15: 28). По преданию апостол Иаков-старший посетил испанские земли, и сегодня его мощи хранятся в соборе города Сантьяго-де-Компостела.

Поскольку Испания была частью Римской империи, географические, культурные и политические связи способствовали тому, что христианство здесь прижилось в той форме, которая была утверждена на Никейском соборе. В V веке территория современной Испании была практически целиком захвачена вестготами, проповедовавшими арианство, но никейская форма христианства устояла и в конце концов перевесила. Однако главное испытание было впереди. С VIII по XV век бóльшая часть Пиренейского полуострова находилась под властью мавританских племен, и католическая вера закалялась уже в многовековой оппозиции исламу. Собственно, объединение Испании и изгнание арабов, известное как реконкиста, произошло под знаменем победы христианской веры. Недаром стоявшие во главе этого процесса королева Изабелла Кастильская и король Фернандо Арагонский получили прозвище «Католические короли».

Казалось бы, органу как богослужебному инструменту в Испании ничего не могло угрожать. Протестантизм, приводивший в своих радикальных формах к уничтожению церковных органов (как, например, это происходило в Англии первой половины XVII века), не имел в Испании серьезного влияния. Тем не менее испанские органисты позднего Ренессанса и барокко чувствовали необходимость объяснить его присутствие в церкви.

Орган не случайно оберегали от гонений, прибегая к различным теологическим обоснованиям. Инструмент сполна оправдывал свое присутствие в храме, становясь, по словам Отцов Церкви, еще одной «Библией для неграмотных», своего рода «Писанием в звуках». Богатое декорирование фасадов, величественное звучание – все это поражало простых прихожан, жизнь которых далеко не всегда отличалась разнообразием и обилием впечатлений. И эту роль органа священнослужители прекрасно понимали, стремясь установить инструмент в каждом храме, даже в небольших селениях.

Более того, в процессе евангелизации Нового света испанцы не просто активно строили церкви в Южной и Центральной Америке и отправляли туда миссионеров. Как можно скорее старались установить в церкви и орган. Органы, как и многие другие европейские предметы быта и искусства, отправлялись за океан из южных портов полуострова – Севильи и Кадиса. В архивах остались списки грузов, в которых фигурируют музыкальные инструменты. Так, в 1633 году в Буэнос-Айрес прибывает из Кадиса корабль «San Pedro» с органом, предназначенным для кафедрального собора города, на борту[1]. Евангелизация посредством музыки, безусловно, приносила свои плоды: среди органистов Нового света уже с XVI века упоминаются индейцы.

Церковная иконография

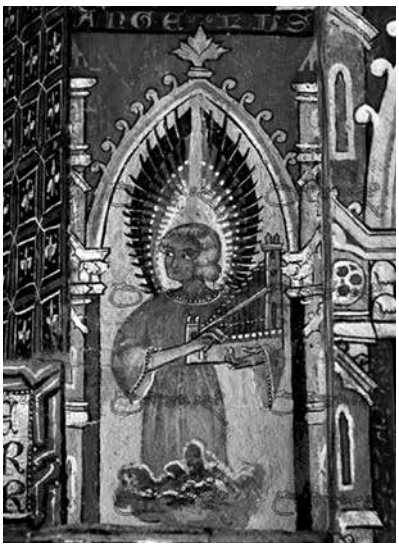
Если мы обратимся к испанской церковной иконографии, мы найдем множество изображений органа. Разумеется, эта ситуация была общеевропейской, но Испания вносила в нее свой веский вклад.

Чаще всего на органах играют ангелы и святые. Парадоксальным образом и в западном, и в восточном христианстве богослужение земное является проекцией богослужения небесного, вот только представления о нем расходятся. На Востоке придерживаются идеи так называемого ангелогласного пения, подразумевающей запрет на использование рукотворных музыкальных инструментов. На Западе же ангелов, напротив, часто снабжают инструментами, тем самым «узаконивая» их присутствие в церкви.

Ангелы с органом в руках с давних времен были постоянным мотивом фресок и барельефов испанских храмов. Многие из них появились задолго до Золотого века, но продолжали оставаться на стенах и в более поздние эпохи, сохраняясь до наших дней.

В этой связи не лишним будет заметить, что и сами органы часто встраивались в корпуса своих пришедших в негодность предшественников, и можно обнаружить, например, позднебарочный орган в готическом корпусе. Таким образом, интереснейшая проблема наложения разных временных слоев в церковном прикладном искусстве нашла свое отражение даже в сфере органостроения.

[1] *Santillán D.A. de*. Órgano // Gran Enciclopedia Argentina. T. IV. Buenas Aires, 1960. P. 70.



Антон Санчес де Сеговия
Ангел. 1262
Старый собор, Саламанка

Ангел. XIV век
Ретабло церкви Сан Мигель в Дароке, Сарагоса

Чаще всего мы видим на изображениях так называемые органы-портативы. Это маленькие переносные органы, снабженные мехами. Органист нагнетает воздух левой рукой, а правой нажимает на клавиши. Орган удерживается при помощи наплечного ремня или располагается на коленях исполнителя. (Впрочем, при изображении ангелов подобные технические моменты зачастую не учитывались.)

Можно вспомнить, например, изображение ангела в Старом соборе Саламанки работы Антона Санчеса де Сеговии, датированное 1262 годом.

Еще один пример – ангел-органист предположительно XIV века из церкви Сан Мигель в городе Дарока в провинции Сарагоса.

Хусепе Мартинес
Святая Цецилия. 1637
Музей изящных искусств Сарагосы

В испанской живописи ангелы также играют на органах. Обратимся к работам, хронологически совпавшим с расцветом органной культуры. Такова, например, картина кисти Хусепе Мартинеса (1600–1682), датируемая 1637 годом. Художник изобразил рядом с ангелом, играющим на органе, святую Цецилию, и это также очень важная фигура в музыкальной иконографии. Орган очень часто доставался ей самой, так как она считается небесной покровительницей музыкантов вообще

Висенте Бердусан
Святая Цецилия
1691
Музей Наварры,
Памплона

и органистов в частности. Сегодня мы знаем, что такая ее роль – результат исторической ошибки. Святая Цецилия Римская, мечтавшая посвятить свою жизнь Богу, была против воли выдана замуж за богатого язычника. Пока на свадьбе играла музыка, она возносила молитвы Богу. «Cantantibus organis» («Звучали музыкальные инструменты») – сказано было в житии. Современным исследователям давно известно, что слово *organo* вовсе не обязательно означает именно орган, а скорее указывает просто на некий музыкальный инструмент. Такое положение дел отражают и другие языки, позаимствовавшие этого слово. Например, русские азбуковники XVI века дают следующее разъяснение: «Органом писание наричет всяк сосуд гудебный, так же суть сия трубы, свирель, роги, тимпаны и кимвалы»[1], то есть – вплоть до ударных. Когда же орган утвердился на Западе в качестве церковного инструмента, приведенный фрагмент жития трактовали иначе: святая якобы возносила молитвы в сопровождении органа.

Пожалуй, больше всего изображений святой Цецилии принадлежит итальянским мастерам, но испанские художники пополнили этот ряд. В частности Висенте Бердусан (1632–1697) был одним из тех, кто обращался к образу святой Цецилии.

Царь Давид
и музыканты
XI век
Собор Хаки,
Уэска

Иного рода – датируемое XI веком скульптурное изображение группы музыкантов в соборе города Хака в провинции Уэска. На нем мы видим скорее простых смертных, чем ангелов или святых, зато аккомпанируют они самому царю Давиду.

Царь Давид был широко почитаем в Испании. Его изображение, чаще всего с фиделем – старинным струнным смычковым инструментом – можно встретить во многих испанских церквах. Именно Давид, сам того не предполагая, стал главным защитником органа в Испании. Органист, теоретик и педагог Пабло Нассарре в трактате 1723 года «Музыкальная наука, согласующаяся с современной практикой» пишет:

[1] Цит. по: *Ройзман Л.И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. Т.I. Казань: Музыка; Казанская гос. консерватория, 2001. С. 15.

«Использование органа для возношения хвалы Господу является столь древним, что еще Царь-пророк называет его среди тех инструментов, которые он посвящает Храму»[1].

Речь об одной из самых знаменитых фраз Псалтири «Хвалите Его на струнах и органе» (Пс. 150: 4). И при ее трактовке произошла та же ошибка, что и в случае со святой Цецилией. Псалтирь призывает восхвалять Господа игрой на музыкальных инструментах, а не конкретно на органе. Но для испанца эпохи Возрождения и барокко орган – прежде всего инструмент библейских времен.

Так, в 1578 году увидел свет сборник сочинений великого испанского органиста XVI столетия Антонио де Кабесона, к тому моменту уже покойного, под названием «Музыкальные произведения для клавишных инструментов, арфы и виуэлы» («Obras de música para tecla, arpa y vihuela»). Его издание осуществил сын музыканта, Эрнандо де Кабесон, которой снабдил сборник вступлением. Из слов Эрнандо мы понимаем, например, что в XVI веке в Испании был известен орган римского инженера Витрувия, причем описывается он сразу в соотнесении с важнейшим для христиан событием – как инструмент, «существовавший до Рождества Христа, Господа нашего»[2].

«Инструмент, упомянутый в Писании»

Идея «орган – инструмент, упомянутый в Писании» находит отражение и в оформлении органов. На органных фасадах появляется надпись: «Laudate Eum in cordis et organo». В церкви Сантос Хусто и Пастор в Гранаде эта строка написана на пульте органа.

Пульт органа в церкви Сантос Хусто и Пастор, Гранада

[1] Цит. по: *Nassarre P.* Escuela música según la práctica moderna. Zaragoza, 1723. P. 437.

[2] *Anglés H.* Descripción y contenido del libro de Cabezón // *Cabezón A. de.* Obras de música para tecla, arpa y vihuela. Vol. 1. Barcelona, 1982. P. 22.

Как было сказано выше, в Испании сам орган никогда не «изгонялся» из церкви, но другие инструменты, использовавшиеся в церкви, прежде всего духовые, переживали драматические периоды. Записи капитулов испанских соборов позволяют сделать выводы о том, что музыканты-духовики начинают работать в церквах с 20-х – 30-х годов XVI века, и в течение последующих десятилетий их позиции укрепляются. Однако в 1572 году король Испании Филипп II, большой любитель музыки, по неизвестным причинам запрещает использование в храме любых инструментов, кроме органа[1].

Возможно, эти настроения короля заставляют в 1578 году Эрнандо де Кабесона, являющегося на тот момент придворным органистом, подчеркивать сакральное значение органа во вступлении к сборнику своего отца. Тем более что в сборнике содержатся отнюдь не только духовные сочинения, и, казалось бы, можно не заводить специально речь об органе в церкви.

Во-первых, Эрнандо традиционно описывает орган как инструмент святой Цецилии. Но затем он прибегает к более изысканным сравнениям. Например, сравнивает орган с пророком Самуилом, не покидавшим храм ни днем, ни ночью. Далее он ссылается на Василия Великого, который, восхваляя Псалтирь, говорил, что звук органа, в отличие от других инструментов, идет вверх, а не вниз, а вслед за ним стремится к небу и душа человека[2].

Но не только миролюбивые хвалы возносят Господу испанские органы. Не будет преувеличением сказать, что христианство во времена Средневековья и Возрождения проходило через достаточно агрессивную стадию своего развития. В Испании, как уже отмечалось, эта волна была продолжена успешной борьбой с маврами, в результате которой последние были изгнаны с полуострова. Это произошло в самом конце XV века, но память об этой борьбе жила еще очень долго, в том числе в церкви. Например, упоминавшийся выше апостол Иаков-старший в Испании получил прозвище *Matamoros* – то есть, Мавроборец, так как по преданию он помог испанцам в битве при Клавихо в 844 году.

Деталь органа церкви Санта Мария дель Мар, Барселона

В декоративном оформлении органов также сохранились очень яркие мотивы, подчеркивающие противостояние христианства и ислама. Это головы, фигуры и маскароны мавров на фасадах органов. В качестве примера можно привести деталь органа церкви Санта Мария дель Мар в Барселоне[3].

[1] Впрочем, в итоге большинство церковных капелл этот указ проигнорировало.

[2] *Anglés H.* Descripción y contenido del libro de Cabezón. P. 21–22.

[3] *Bonet Correa A.* La evolución de la caja de órgano en España y Portugal // El órgano español: Actas del Primer Congreso, 27–29 octubre 1981. Madrid, 1983. P. 318.

Орган в соборе Паленсии
Деталь: фигуры мавров

Фигуры арабов украшают орган в соборе Паленсии. На фасаде конца XVII века, в котором ныне заключен современный орган, два мавра стоят и поют, судя по листам у них в руках, христианские песнопения. То есть обыгрывается еще и мотив крещения мавров, который был силен в фольклоре. Достаточно вспомнить широко известную (в частности благодаря обработавшему ее Федерико Гарсии Лорке) старинную песню про трех мавританок из Хаена, ставших христианками. Гротескное изображение мавров было типичным для разных видов испанского искусства[1]. Более того, подобные маски и фигуры могли быть и звучащими. Так, из архивных документов известно, что в 1551 году в соборе Барселоны на фасаде органа была установлена голова мавра в тюрбане. В 1568 году к голове добавили конский хвост в качестве бороды. Конструкция управлялась органистом с пульта и могла издавать хриплый низкий звук[2]. К сожалению, до наших дней этот механизм не дошел.

Похожие устройства мы продолжаем встречать и в XVII веке. Так, например, две фигуры мавров на фасаде органа в городе Торо (провинция Самора), установленные в 1665 году, вращали глазами и скалили зубы. Между их бородами были подвешены бубенчики, и когда рты мавров открывались и закрывались, раздавался веселый перезвон[3].

[1] Подробнее об этом см., например: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990; *Силюнас В.Ю.* Тайны сценического языка испанского классического театра. М., 2018. С. 266 и др.

[2] *Lama J.A. de la.* Registros de adorno // El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid, 1987. P. 41.

[3] Ibid. P. 38.

Роспись органных труб в церкви Сан Лоренсо, Кадис

Роспись органных труб в церкви Сан Андрес, Коррион-де-лос-Кондес, Паленсия

Роспись органных труб в церкви Нуэстра Сеньора де ла Асунсьон, Ла- Сека, Вальядолид

Роспись органных труб в церкви Сан Педро, Гранада

Ангел
Деталь органа в церкви Сан Агустин, Капильяс, Паленсия

Еще один занятный мотив в оформлении органов, очень характерный для Испании, это морды чудовищ, нарисованные непосредственно на трубах. Ротик фасадной лабиальной трубы становился пастью. Эти где-то страшные, где-то забавные, а где-то даже печальные физиономии – весьма колоритный пример того, как оформление органа становится «Писанием в красках».

Ангелы на фасадах для испанских органов менее характерны, и все же они тоже присутствовали, а иногда даже звучали. Так, в церкви Сан Агустин в Капильяс (провинция Паленсия) ангелочек держит вертушку с бубенчиками. На рисунке видно, как через голову ангела подведен кондукт, через который воздух поступает к устройству и начинает вращать лопасти. В результате бубенчики приходят в движение и звенят.

Встречались и более сложные случаи. Так, например, известно, что в органе 1683 года в церкви Сан Диего в Алькала-де-Энарес был регистр «ангелы и серафимы». На фасаде было установлено восемь фигур ангелов с трубами. Воздух приводил в действие особый механизм, который заставлял трубу подниматься к губам ангела, когда органист нажимал ногой на специальную кнопку. Конечно, такое решение – скорее исключение, и большинство органных ангелов немы и неподвижны.

Таким образом, фасады органов рассказывали о битве божественного и дьявольского. Впрочем, зло представало уже поверженным.

Все это было призвано поддержать в людях веру в Господа посредством веры в чудо. Неслучайно органостроитель XIX века Мариано Тафаль пишет: «В старом испанском органе были очень распространены отдельные регистры <…> которые начинали звучать (или двигаться), стоит лишь потянуть ручку, и это продолжалось, пока органист не вернет ее в исходное положение. Они включают в себя множество хитроумных изобретений, которые, использованные к месту, всегда производят эффект и особенно нравятся детям и чувствительным людям, больше всего питающим к ним склонность, считая чудесными и сверхъестественными»[1].

Не менее чудесным кажется и тот факт, что до наших дней дошли источники, архивные документы и образцы инструментов того времени, по которым современный исследователь может представить себе роль органа в испанской церкви Золотого века и силу его воздействия на верующих.

[1] *Lama J.A. de la.* Registros de adorno // El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid, 1987. P. 31–32.

Раздел 5

Ключевые слова: Речь Посполитая, многоголосие, литургия, кросс-конфессиональные контакты

Евгений Воробьев

Область научных интересов: русская музыка и музыкальная теория XVII–XVIII веков, русско-европейские музыкальные контакты

Независимый исследователь

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Раздел посвящен европейской полифонической традиции второй половины XVII века в Речи Посполитой как результату кросс-конфессионального взаимодействия католической и православной литургических традиций, в результате которых появилась, с одной стороны, возможность освоения прямого моделирования православной музыки по типу католической, а с другой – различие литургических традиций создавало предпосылки для отфильтровывания некоторых моделей по мере опосредованности их контактов.

Анализ техники фуги во взаимодействии с дискурсом полифонической модальности, а также иссследование текстуры, сформированной техникой basso continuo, позволяет полагать, что творческий почерк Николая Дылецкого формируется в тесном контакте с католической традицией, тогда как почерк Василия Титова – вдали от нее.

Сочинение музыки европейского типа для восточнославянского богослужения: кросс-конфессиональные контакты второй половины XVII века

Термины и понятия

В случае с исследуемым материалом – восточнославянским многоголосием европейского типа – ближайшим контекстом оказывается музыка Речи Посполитой. Именно здесь европейская традиция была воспринята местными православными и униатами, которые принесли ее в Московское царство. Поскольку тема ограничена рамками второй половины XVII века, в зоне внимания находится период с начала до конца века. Ниже рассмотрим вопрос – как особенности музыкального письма Николая Дылецкого (Дилецкого)[1] и Василия Титова позволяют говорить о различном конфессиональном контексте формирования их профессиональных навыков. Будут затронуты только две темы. Первая – использование фуги. Материалом служат однохорные сочинения, так как имитационная техника в многохорных композициях обладает особенностями, которые затрудняют прямое сравнение таких сочинений между собой. Вторая тема – фактура типа *basso continuo*.

Представляется продуктивным опираться на классификацию имитационных техник, сложившуюся в Европе в середине – второй половине XVII века. При этом буквальное следование одному избранному авторитету не является возможным. Теоретики использовали разную терминологию и выделяли различное количество имитационных приемов, основываясь на собственных задачах и предпочтениях. Поскольку нет причины предполагать, что в Речи Посполитой и Московском царстве превалировала какая-то стандартная классификация, нет необходимости выбирать лишь одну из них. Исходя из практических соображений, я опираюсь на трехчастную классификацию имитационной техники:

[1] Далее по тексту – Дылецкий. В источниках встречаются две основные формы написания имени композитора – Дылецкий и Дилецкий. Взаимозаменяемость букв *ы* и *и* передает характерный для украинской фонетики ненапряженный неогубленный гласный переднего ряда верхнего подъема, обозначаемый сегодня на письме буквой *и*. Такая буква не смягчает предыдущую согласную. Этому не противоречит польское написание Dilecki, которым композитор пользуется. В польской орфографии XVII века *i* и *y* взаимозаменяемы. После *d* произносилось как [ɨ], тогда как при [i] предполагается смягчение *dz*, то есть Dzilecki. Для русского уха такая фамилия скорее звучит как Дылецкий, а не как Дилецкий из-за качества гласного и отсутствия смягчения. Видимо, так ее воспринимали и русские современники композитора. Например, Иоанникий Коренев, в доме которого Дылецкий некоторое время жил, собственноручно пишет «Дылецким». См.: ГИМ. Барс. № 1340. Л. 59. В этой связи я предпочитаю использовать вариант написания Дылецкий.

канон, фуга, имитация. Собственно предметом анализа будет вторая категория – фуга, однако важно также определить оставшиеся две, чтобы обозначить, чем фуга не является.

Канон – это техника композиции, при использовании которой вся фактура музыкального произведения выводится из одного голоса. В эту категорию попадают сочинения, записанные как в виде одной партии, так и полностью, включая те, в которых интервальная структура второго голоса изменена. Различие между этими типами в XVII веке отмечалось, но для целей статьи оно не существенно. К этой категории можно отнести и каноны, составляющие самостоятельный раздел композиции. Небольшие не оформленные в самостоятельные разделы и затрагивающие лишь часть фактуры «канончики» с темой из нескольких нот попадают в категорию точных имитаций.

Термином *фуга* далее определяется последовательное вступление различных голосов с одной темой без различения тех случаев, когда фуга ограничивается однократным проведением темы в каждом из голосов или такие проведения многократны, применяется ли данный прием на протяжении всей формы или ее отдельного сегмента, завершен ли раздел структурно или нет. Такие формы не различались во второй половине XVII века, к ним предъявлялись одинаковые требования. Поэтому разделение на фугу и фугированные формы, диктуемое представлением о дальнейшей эволюции полифонических форм, в данном контексте неоправданно.

Еще одну категорию представляют *имитации*. Они более кратки, более свободны, менее структурированы, чем фуга. Имитации могут захватывать отдельные голоса или сразу группы голосов.

Разнообразные определения имеет понятие *модальности*. Поскольку здесь ставятся задачи исследования исторического контекста, то будут использоваться теории XVII века. Теория полифонической модальности является плодом длительного развития как музыкальной практики, так и теоретических дискурсов. Основой католического богослужения явилось одноголосие, применительно к которому модальная теория и была первоначально сформулирована. На полифонию эта теория долгое время не распространялась. Высокий статус модальной теории как музыкального закона от древности до современности привел композиторов и теоретиков XVI века к попыткам применить ее и к полифонической музыке. В создании новой теории в конце концов преуспел Джозеффо Царлино. Его мысли были подхвачены теоретиками и практиками. Среди тех, кто сыграл важную роль в развитии и распространении теории нужно назвать имена Джироламо Дируты (ок. 1554 – после 1610), Адриано Банкьери (1568–1634) и Марко Скакки (ок. 1600–1662)[1].

[1] О формировании полифонической теории модальности см.: *Wiering F.* The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality. Amsterdam: ABC Copyright, 1995.

Каким образом проявляется модус в полифонической композиции? Можно было бы сказать, что модус определяется по некоему набору признаков. Однако такая формулировка не вполне точна. Споры о правильности воплощения модуса в музыке[1] показывают, что модус представлялся теоретикам заданной моделью, которую нужно было правильно воплотить в музыкальный текст. Неправильное его воплощение практически возможно, то есть композиции могут быть не просто модальные или тональные, если на мгновение вернуться к актуальным сегодня в России теориям, но также написанными согласно законам модуса и с нарушением оных. Последнее ставит под вопрос знания и мастерство композитора. Соответственно, модус является идеальным объектом, который определяет, какие признаки должны присутствовать в хорошем сочинении. Эти признаки несколько менялись со временем, к тому же существовала разная степень толерантности к отклонению от нормы. В фуге модус проявляется в выборе основных звуков темы и ответа, их амбитусе.

С кризисом универсальных теорий в работах европейских исследователей все более уделяется внимание частным категориям. Одной из важных задач исследования является изучение *моделей* (*Satzmodelle, schemmata*)[2]. Часть из них давно привлекли внимание ученых, а именно каденции, секвенции, фригийский оборот. Анализ учебных материалов прошлого показывает, что *модели являлись важнейшим инструментом обучения композиции* и, собственно, инструментом музыкальной коммуникации. Они позволяют рассматривать музыкальный язык как *совокупность лексем, нерасчленимых на вертикаль («гармонию») и горизонталь («полифонию»)*. Сочинения, которые не претендуют на радикальные новации, могут целиком состоять из последовательности воплощенных моделей. На проявление моделей в фуге обратил внимание

[1] Наибольшей известностью пользуется спор между Марко Скакки и Паулем Зифертом (1643–1645), описанию которого посвящена многообразная литература. Интересны также споры между Джованни Артузи и Джулио Чезаре Монтеверди (1600–1607), критика Муцио Эффрема мадригалов Марко да Гальяно (1623) и спор о мессе Маурицио Каццати (1658–1663). См. изложение этих споров в связи с модальной теорией: Ibid. P. 125–130.

[2] Полезный обзор источников и исследований на дату написания см.: *Froebe F.* Historisches Panoptikum der Satzmodelle // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2007. Ausgabe 4/1–2. S. 185–195. URL: http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/253.aspx (дата обращения 11.02.2018). Значительно повлияло на дальнейшее изучение моделей исследование: *Gjerdingen R.O.* Music in the Galant Style. Oxford: Oxford University Press, 2007. В качестве русскоязычного введения в тему см.: *Чернова Е.Е.* Раннее западноевропейское и русское барокко: к проблеме аутентичности аналитических методов // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / Ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 261–271. Здесь же обосновывается возможность анализа «Мусикийской Грамматики» Николая Дылецкого с позиции теории моделей.

Фолькер Фрёбе[1]. Поводом послужило исследование термина фантазия (*phantasia*), как его употребляет Мариус Фогт. Фрёбе показывает, как различные фугированные экспозиции в сочинениях немецких композиторов конца XVII – первой половины XVIII века могут быть редуцированы к одним и тем же базовым моделям, и мы придерживаемся данного подхода. Такую модель я называю имитационной, во избежание возможной путаницы.

Формы многоголосия

Люблинская уния 1569 года объединила прежде династически связанные Польшу и Литву, что способствовало объединению культурного пространства. Если во второй половине XVI века украинско-белорусская православная традиция еще связана с Москвой – используются знаменные книги и даже демественное многоголосие общей редакции[2], – то к началу XVII столетия православные общины включаются в культуру Речи Посполитой. Сначала принимается линейная нотация для одноголосия, а чуть позже заимствуются европейские формы многоголосия.

Общины восточного обряда присоединились к той концепции музыкального оформления богослужения, которая сформировалась в католическом обряде. Его основой оставалось одноголосие, в случае католиков – григорианский хорал, в случае восточного обряда – напевы ирмологиона. Многоголосие используется дозированно, первоначально, возможно, лишь для праздничных и воскресных богослужений. Два центральных элемента католической многоголосной музыкальной системы – месса и мотет – были прямо перенесены в контекст восточного обряда. По типу мессы составляются циклические службы божии (литургии) с ограниченным количеством частей. Заимствование мотета, который позднее в московском обиходе становится более известным как концерт[3], привело к литургической новации. Мотет являлся

[1] *Froebe F.* Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind. Der Begriff der phantasia simplex bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700 // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2008. Aufgabe 5/2–3. S. 195–247. URL: http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/301.aspx (дата обращения: 11.02.2018).

[2] См. рукопись BNRps 12050 I.URL: https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=52908816&uid=24342919(дата обращения: 11.02.2018).

[3] Мотет и концерт в XVII–XVIII веках часто воспринимались как различные наименования одного и того же жанра. См. в Германии у Преториуса (*Praetorius M.* Syntagma Musicum. F. A3), в Польше в инвентаре иезуитской бурсы в Гродно 1773 года (*Kochanowicz J.* Rękopisy muzyczne jezuickiej bursy w Grodnie w 1773 roku // Librorum amatori: księga pamiątkowa ofiarowana ks. Czesławowi Michalunio SJ na 50-lecie ofiarnej pracy w Bibliotece Filozoficznej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie. Kraków, 2004. S. 141).

своеобразным «вставным номером» в богослужении, первоначально призванным заполнить паузы, часто был тематически связан с праздником и писался на свободно подобранные тексты[1]. Соответственно основой мотета/концерта восточного обряда очень часто становятся тексты, не имевшие певческого литургического предназначения, во всяком случае, в приводимой форме: отдельные стихи псалмов, фрагменты апостола, измененные богослужебные тексты, наконец, тексты без явного богослужебного прототипа. В том случае, когда использованный текст изначально предназначался для пения, он процитирован полно и без изменений, в мотете/концерте предполагается его перенесение в новый контекст. Мотет/концерт поется в литургических паузах, когда«людем стояти без пения скучно»[2], на одеянии[3] и выходе епископа[4], во время шествия похоронной процессии[5]. Излюбленным моментом исполнения оказалось пение после запричастного стиха, в момент причащения священников в алтаре, когда в восточнославянской литургии образуется пауза[6].

Проникновение католической традиции

Как музыкант восточного обряда мог познакомиться с музыкальной культурой католиков? Во-первых, сам «стандартный музыкальный язык» выходил далеко за рамки богослужения. Камерная, бытовая, театральная, городская музыка были одинаково доступными для представителей разных конфессий. Заимствование этих видов музыкальной деятельности существенно облегчало освоение высокого церковного стандарта. Речь Посполитая была покрыта сетью католических кафедр, монастырей, школ и церквей. Среди прочего, центром архидиоцеза был Львов, епископские кафедры располагались в Вильне, Киеве, Смоленске, Луцке, Каменце-Подольском. С самой католической церковной музыкой можно было знакомиться во время праздников, когда она выходила за

[1] См.: *Cummings A.M.* Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet // Journal of the American Musicological Society. 1981. Vol. 34. No. 1 (Spring). P. 43–59.

[2] *Попов Н.П.* О поездке в Смоленск к митрополиту «для великих духовных дел» // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских. 1907. Кн. 2. С. 42.

[3] Там же. С. 39. Ср. содержание мотета Дылецкого «Возшел если во церковь».

[4] Там же. С. 42.

[5] Документ с упоминанием пения концерта «Кто ны разлучит» во время похорон цитируется в: *Агеева О.Г.* К истории траурного церемониала Романовых Петровского времени: редкий рисунок погребения представительницы царской семьи (из ОР РНБ) // Петровское время в лицах – 2007: Материалы научной конференции. СПб., 2007. С. 5–13.

[6] Первое упоминание такой практики относится к 1685 году: «…после киноника пели на хорах Богородице или Празднику стих с партес же особый слог» – см.: *Попов Н.П.* О поездке в Смоленск к митрополиту «для великих духовных дел». С. 39. Она сохранилась в РПЦ до сегодняшнего дня.

пределы церковных стен. Однако более глубокое освоение музыкального искусства требовало погружения в католическое богослужение, с которым религиозное музыкальное образование было неразрывно связано.

Типичный путь хорошего композитора можно представить так: в детском возрасте поступил в капеллу, осваивал азы нотной грамоты параллельно с пением в церкви, повзрослев, учился композиции у мастеров, работавших там же. Музыкальное образование молодой человек получал в обмен на работу в церкви. Общественных музыкальных школ не существовало. Частное музыкальное образование от азов до композиции могло быть доступно небольшому числу богатых людей, которые вряд ли имели важное значение в истории музыки. Поэтому само восприятие многоголосного пения европейского типа православными и униатами должно было происходить в рамках тесных межконфессиональных контактов.

Возможно, что первыми учителями многоголосного пения и композиторами были католики/протестанты или те, кому ради музыкального образования приходилось менять конфессию. Определенную помощь в становлении традиции могла оказать практика контрафактуры латинских сочинений с помощью церковнославянского текста, о которой позднее упоминает Николай Дылецкий[1]. Как только традиция возникает, она начинает воспроизводить себя. Православные/униаты получают музыкальное образование в капеллах восточного обряда, дети из семей музыкантов имеют возможность учиться дома. Значение контактов с католической традицией несколько меняется. Музыка католиков остается высоким образцом. Чтобы не уступать ей в сравнении, необходимо поддерживать обмен. Ему могли способствовать возможные заказы музыки католическим авторам[2], смена вероисповедания, личные контакты, отчасти книги и ноты. Я пишу «отчасти», так как в течение XVII века в Речи Посполитой издано немного книг о музыке и нот, а сами издания осуществлялись за пределами компактного проживания православных/униатов – в Варшаве, Кракове, Гданьске, Кёнигсберге – и были поэтому им малодоступны. Нотные рукописи распространялись прежде всего по конфессиональным каналам и имели богослужебное предназначение. Сам факт их наличия в городе не предполагал их легкой доступности для иноверцев. У униатов со временем появился еще один канал связи с католической традицией.

[1] *Дилецкий Н.П.* Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед., коммент. В.В. Протопопова. М., 1979 (Памятники русской духовной музыки. Вып. 7). С. 294.

[2] Подобные факты мне не известны, однако я не стал бы исключать такую возможность. Написание музыки для разных конфессий одним композитором не было уникальным явлением, можно напомнить примеры И.С. Баха, писавшего для католиков и лютеран, или Я.П. Свелинка, писавшего к тому же и для кальвинистов. До нас дошли лишь единичные имена композиторов, писавших для восточнославянского богослужения в Речи Посполитой, биографические данные о многих из них отсутствуют.

В некоторых униатских храмах появился орган. Органисты могли учиться у католических мастеров, если они не являлись католиками изначально.

Если несколько упростить ситуацию, можно сказать, что наибольшим авторитетом обладают композиторы круга королевской капеллы, которая наиболее тесно связана с международными культурными центрами. Во многом при ее посредстве музыкальные новшества входят в жизнь Польско-Литовского общества и далее распространяются по стране[1]. Музыканты провинции наверняка реагируют на новации с некоторым опозданием. К тому же вне среды композиторов столичного круга можно ожидать упрощения в технике письма, наконец, такие особенности, которые в столичных кругах будут расцениваться как признак непрофессиональности. По своему географическому положению православные/униатские практики должны были прежде всего взаимодействовать с провинциальными католическими. Упрощенная техника и даже сниженные стандарты оказываются для восточного обряда образцом допустимой и даже высокой техники, как она понимается вдали от столиц. Удобной «лакмусовой бумажкой» служат октавные и квинтовые параллелизмы, которые строго запрещены европейскими учебниками. При недостатке техники их появление возможно, заметное присутствие уже указывает на плохое образование. То, что в принципе можно найти у католика[2], становится нормальным для музыки восточного обряда последней трети XVII – начала XVIII века[3].

Если в целом можно сказать, что провинциальные практики отстают от столичных, то следует сделать одну важную оговорку. Католической музыке как традиции с историей свойственен также своеобразный консерватизм. Обращение к прошлому могло быть намеренным и свидетельствовало о высоком мастерстве. Так, сочинения Г.Г. Горчицкого для Вавельской капеллы первой трети XVIII века ориентированы на *prima pratica*. Вне специфического исторического и интеллектуального контекста такая архаизация теряет свой смысл. Не случайно мы

[1] Наиболее известные польские композиторы XVII века связаны с королевской капеллой в Варшаве и королевским Вавельским собором в Кракове. М. Мельчевский (ок. 1600–1651), капельмейстер капеллы Кароля Фердинанда Вазы, брата и сына польских королей, епископа Плоцкого с резиденцией в Варшаве, выходец из королевской капеллы. Франческо Джильи (Францишек Лилиус, ок. 1600–1657), сын итальянского музыканта на польской службе, ученик Дж. Фрескобальди, работал в придворной капелле и возглавлял вавельскую капеллу. Бартоломей Пекель (ум. ок. 1670) был капельмейстером обеих капелл.

[2] Встречаются параллельные квинты в Альбоме Сапегов (см. пример 5, такт 4 между тенором и альтом, такт 5 между басом и альтом). Более откровенные параллелизмы допускал Роман Заячковский в «Venicreator» (1706).

[3] Дылецкий в своей «Мусикийской грамматике» даже допускает параллельные квинты, «и се немного» (см.: *Дилецкий Н.П.* Идеа грамматики мусикийской. С. 277. В его сочинениях они нередки.

не находим ничего подобного в творчестве православных/униатских авторов[1]. Будучи представителями молодой традиции, они не имели прошлого и ориентировались на то, что воспринималось ими как современная музыка.

Восприятие модальной теории

Определенной проблемой должно было быть восприятие модальной теории. Для католика это универсалия, подпитываемая ежедневным богослужением. Отказаться от модальной теории – значит пересмотреть основы богослужения. Совсем в иных условиях оказывается православный/униат. Глас восточнославянского октоиха не сформировался в систему, сколько-нибудь аналогичную европейской теории модуса. Украинско-белорусская традиция не предлагала никакого определения его музыкальной сущности. Что запутывало ситуацию еще больше, так это существование напевов без всякого гласового обозначения. Соответственно, концепт полифонической модальности оказывался неочевидным.

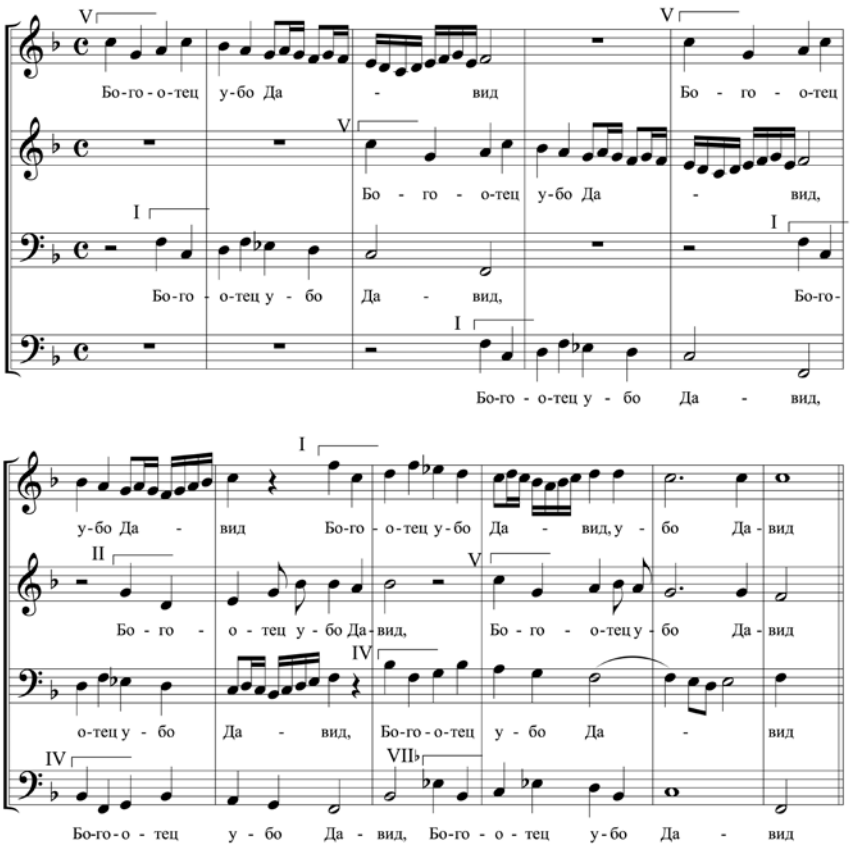
Русско-польская война 1654–1668 годов и присоединение к Московскому царству Смоленского воеводства и Левобережной Украины изменили культурный ландшафт всего восточнославянского региона. Музыка европейской традиции перешагнула русско-польскую границу и укрепилась в Москве. На присоединенных территориях были упразднены католические кафедры, монастыри и школы. Это практически исключило возможность прямого культурного взаимодействия с католиками на этих территориях. Контакты с православными и униатами Речи Посполитой на подконтрольных Москве территориях сохранялись по крайней мере до конца XVII века, далее постепенно ослабевая. Во-первых, воспроизводство собственных кадров в рождающейся империи удовлетворяет спрос основных хоровых коллективов. Во-вторых, принятие большинством православных кафедр и братств Речи Посполитой унии[2] должно было осложнить сотрудничество. Во всяком случае на территории Российской империи традиция в большей степени должна была замыкаться на себе. Теперь представления о правильном и неправильном, высоком и низком, концепты и практики вырабатывались внутри нее самой.

[1] Параллели с музыкой Ренессанса и раннего барокко, которые прослеживаются в исследовании: *Плотникова Н.Ю.* Полифония Василия Титова. М.: Московская консерватория, 2014. С. 8 и далее, достаточно отдаленные и не указывают на сознательную стилизацию.

[2] В 1702 году единственной православной епархией осталась Могилевская. Львовское Успенское братство приняло унию в 1708 году.

Фуга Дылецкого

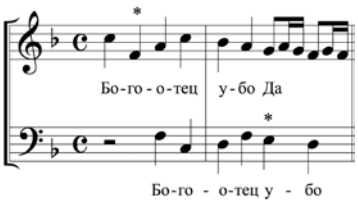
Фуга – нечастое явление в сочинениях Дылецкого. Тем интереснее рассмотреть начальный раздел его мотета[1] «Богоотец убо Давид», который написан в форме однотемной фуги (пример 1)[2].

Пример 1
Н. Дылецкий. Мотет «Богоотец убо Давид» (фрагмент)

Тема начинается с пятой ступени – это доминанта модуса[3], которая является ее мелодической вершиной. Ответ дан в стретте от первой ступени, это финалис. Так тема и ответ очерчивают основные тоны модуса, что отвечает требованиям теории фуги. Вместе тема и ответ движутся в рамках октавы, то есть соблюдают амбитус модуса, в данном случае

[1] Так как сам Дылецкий в «Мусикийской грамматике» употребляет именно этот термин, я буду его придерживаться в настоящей публикации.

[2] Источник нотного примера: *Плотникова Н.Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. Диссертация на соиск. … доктора искусствоведения. М., 2013. С. 223.

[3] Согласно модальной теории XVI–XVII веков доминанта всякого модуса соответствует пятой ступени. В более ранней модальной теории присутствовали иные варианты.

плагального. С точки зрения наиболее ригористически настроенных авторов, Дылецкий нарушает закон модуса в построении самой темы, начиная ее со скачка от доминанты вниз ко второй ступени, которая не входит в число важных. Ее подчеркивание затемняет модус. Правильно было бы начать со скачка на квинту и обозначить доминанту и финалис модуса как в теме, так и в ответе. Так модус был бы выдержан наиболее точно (пример 2, изменения отмечены астериском)[1].

Пример 2
Н. Дылецкий. Мотет «Богоотец убо Давид» с изменением (фрагмент)

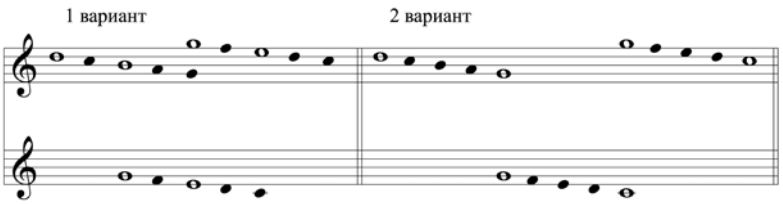
С точки зрения формы всего сегмента, Дылецкий написал вполне корректную однотемную фугу, как она впервые описана в «Regulae Compositionis» Дж. Кариссими / А. Бертали[2]. Тема неоднократно проводится от основных ступеней модуса, затем следуют проведения от других ступеней. Она насыщена стреттами. После пауз голоса вступают с темы. Эпизодов в этой фуге нет, Кариссими / Бертали их также не упоминает. Наконец, начальный модус возвращается вместе с завершающим проведением темы. У Дылецкого получилась пусть короткая, но довольно «правильная» однотемная фуга, с оговоркой про «ляпсус» с темой.

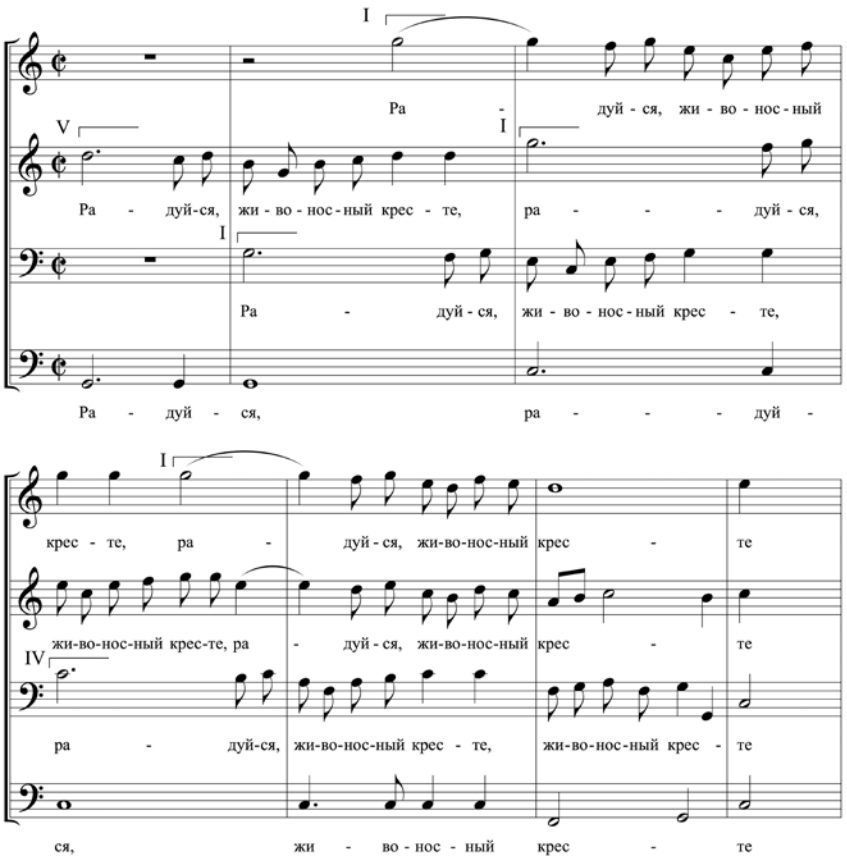
Что же это за модус? Поскольку финалис *F*, это должен быть гиполидийский или транспонированный гипоионийский. Вместе с тем регулярное *es* в ответе не соответствует этому модусу. *Es* появляется из-за реального ответа с соблюдением величины интервалов, или, как сказали бы тогда, по сольмизации. В соответствии со звукорядом это, скорее,

[1] Это правило обусловило требование тонального ответа, сформулированное Дирутой и поддержанное последующими теоретиками. Хотя тональный ответ соответствует модальной теории, в XVII веке он не смог окончательно вытеснить реальный. Теоретики стали с этим считаться. К. Бернхард осмысляет реальный ответ через новое понятие *aequatio modorum*, служащее для расширения модальной теории. «Regulae Compositionis» Кариссими / Бертали наряду с фугой в соответствии с модусом (*per Tonos*) допускает фугу в соответствии со ступенями (*per Gradus*), особенно в вокальной музыке. И.Я. Приннер считает реальный ответ естественным для ряда тем, хотя отмечает несоответствие модуса темы ответу. Для него это часть практики. Возвращаясь к мотету «Богоотец Давид» нужно отметить, что все же если теоретики XVII века допускают затемнение модуса, то оно должно приходиться на ответ. Ни примеры Бернхарда, ни примеры Приннера не содержат намека на модальную неоднозначность самой темы. См.: *Walker P.M.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester: University of Rochester Press, 2000.

[2] О проблемах атрибуции, содержании этого текста и двух других связанных с ним рукописей см.: Ibid. P. 166–185.

гипомиксолидийский. Однако согласно теории миксолидийский и его плагальная разновидность имеют финалис *G*, но никак не *F*. Чтобы полностью уложить начало мотета в модальные рамки, нужно либо транспонировать сочинение на тон вверх, либо убрать *es*. Второй вариант приведен в примере 2[1].

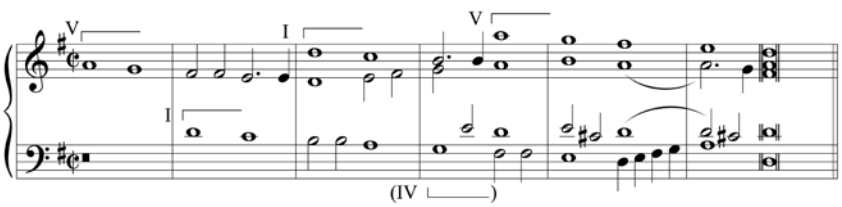
Пример 3
Имитационная модель

В рассматриваемом мотете Дылецкий использует распространенную имитационную модель (пример 3).

Пример 4
Н. Дылецкий. Мотет «Радуйся, живоносный кресте» (фрагмент)

[1] Иные транспозиции возможны для органиста, так как ему требовалось подобрать удобную певцам тональность.

Тема начинается с квинты модуса и движется вниз, ее мелодическое зерно не превышает квинты. Первая нота ответа образует терцию при стретте или унисон при совпадении с последней нотой темы.

Оба варианта обладают потенциалом для вертикально-подвижного контрапункта октавы и дуодецимы, что лимитирует выбор высоты ответа[1]. Практически он возможен в унисон и нижнюю квинту (не считая октавных перестановок). В трехголосии это дает экспозицию типа V–I–I, как в мотете «Радуйся, живоносный кресте» (пример 4)[2] и ряде примеров из «Мусикийской грамматики»[3]. В четырехголосии третье подряд проведение темы от I возможно, но практически избегается в пользу разнообразия. Для соблюдения закона модуса требуется композиторское вмешательство в модель. Нужно либо изменить тему, либо поменять временной интервал вступления голосов.

Интересен шестой версет праздника Тела Христова из Альбома Сапегов, виленской органной табулатуры первой половины XVII века (пример 5)[4].



Пример 5
Шестой версет праздника Тела Христова из Альбома Сапегов

Басовая линия показывает, как модель могла бы развиваться. При соответственном ритмическом и фактурном оформлении можно было бы получить четвертое проведение в нижнюю квинту, то есть от IV. Эту ловушку органист удачно избегает, отложив вступление темы в верхнем голосе на половинную длительность, что позволяет вернуться к начальной доминанте. Аналогично Дылецкий меняет временно́й интервал вступления между вторым и третьим голосом в мотете «Богоотец Давид». В примере из «Мусикийской грамматики» (пример 6)[5] и мотете

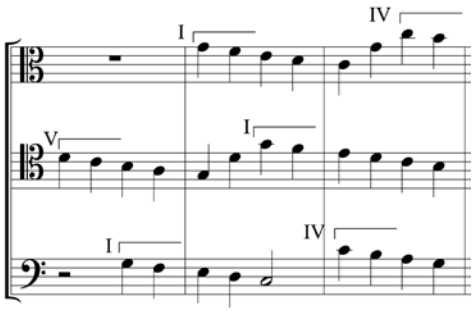
[1] Во втором варианте возможен и контрапункт децимы, но он обычно не применяется в экспозиции.

[2] Источник примера: *Герасимова-Персидская Н.А.* Русская музыка XVII века: Встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. С. 51–52. Атрибуция в: *Плотникова Н.Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века. С. 213.

[3] См., например: *Дилецкий Н.П.* Идеа грамматики мусикийской. Примеры 91, 101, 102, 110, 129. В мотете и некоторых примерах присутствует формальное четырехголосие, где второй бас выполняет функцию bassocontinuo и не участвует в имитациях.

[4] Пример приведен по изданию: *Album sapieżyńskie: wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona* / Prz. do wyd. P. Poźniak. Kraków, 2004 (Sub Sole Sarmatiae. T. 9). S. 24.

[5] Источник примера: РГБ. Ф. 173.I. № 107: 55. URL: http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=107&pagefile=107-0032 (дата обращения 11.02.2018).

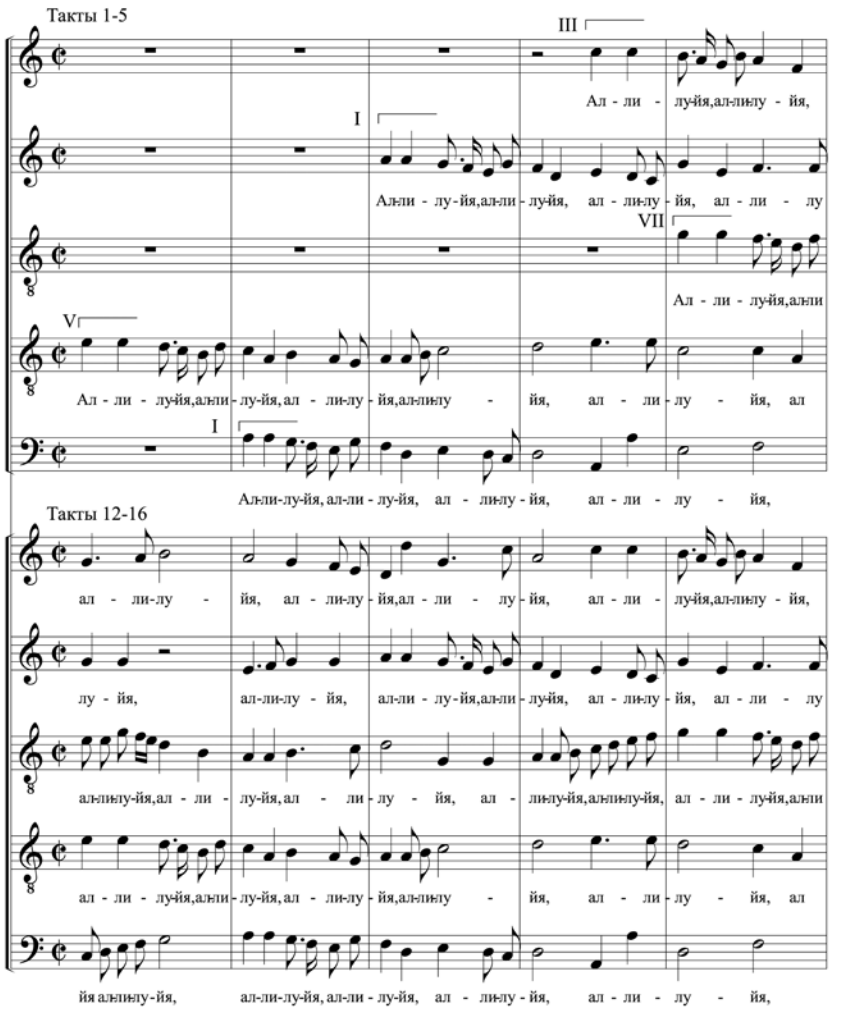
Пример 6
Н. Дылецкий. Пример из «Мусикийской грамматики» (фрагмент)

«Радуйся, живоносный кресте» (пример 4) Дылецкий поддается действию модели и выстраивает тему от IV, но это проведение становится пятым по счету и попадает за границы экспозиции.

Можно сделать вывод, что появление модальных черт в указанных сочинениях является следствием использования Дылецким конкретной имитационной модели. Гипермиксолидийские черты «встроены» в нее при мажорном наклонении. При этом Дылецкий, видимо, осознанно подходит к выбору высоты вступления темы в экспозиции, следуя за католической практикой. Его собственное знание полифонической модальной теории можно поставить под вопрос. Говорящими являются легко устранимые нарушения модальных правил. К тому же в своей «Мусикийской грамматике» Дылецкий оставляет восемь тонов одноголосию и определяет тон только по каденции, но никак не по начальным имитациям.

Фуга Титова

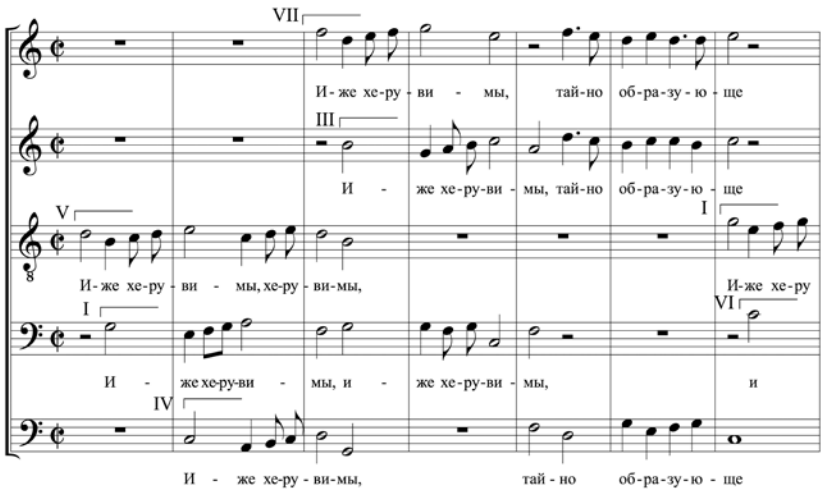
Титов нередко пользуется той же самой имитационной моделью. В трехголосии она аналогично реализуется в последовательности вступлений V–I–I[1]. При бóльшем числе голосов следование за моделью провоцирует нестандартные экспозиции. Последование V–I–I–IV реализуется в первой части «Трудной» Службы – здесь использован минорный вариант модели, «гипоэолийский». В «Аллилуйи» из пятиголосной Службы в A, изданной О. Дольской-Акерли, схема вступлений такова: V–I–I–III–VII (пример 7)[2].

[1] Смотрите, например, вторую тему «Аллилуйи» и сегмент «Житейское» в «Херувимской» из трехголосной Службе в *D*.

[2] Пример приводится по изданию: Памятники русской духовной музыки. Тысяча лет русской церковной музыки. Серия 1. Т. 1. Нотные материалы / Гл. ред. В. Морозан. Вашингтон: Musica Rossica, 1991. С. 163–165. Это и следующее сочинения атрибутированы Титову в: *Плотникова Н.Ю.* Творчество мастеров партесного стиля Василия Титова и Николая Дилецкого: новые открытия и перспективы изучения // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / Ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 152.

Пример 7
В. Титов
Пятиголосная Служба в А. «Аллилуйя» (фрагмент)

Высота первых трех проведений диктуется регулярным временны**м** интервалом. Когда он нарушается, появляется возможность управлять высотой. В данном случае Титов не пользуется этим приемом для управления модальными характеристиками. Иная модель, также позволяющая применять ответ в унисон и нижнюю квинту, используется в части «Иже херувимы» из пятиголосной Службы в G, изданной М. Антоновичем. Экспозиция фуги здесь следует квинтовому кругу (пример 8)[1]. Титов не задумывается вернуть фугу в модальные рамки при нарушении временно́го интервала вступления между третьим и четвертым голосами.

[1] Пример приведен по изданию: П’ятиголосна партесна служба Божа XVII ст. / Транскр. М. Антоновича. Вінніпег, 1979. С. 58.

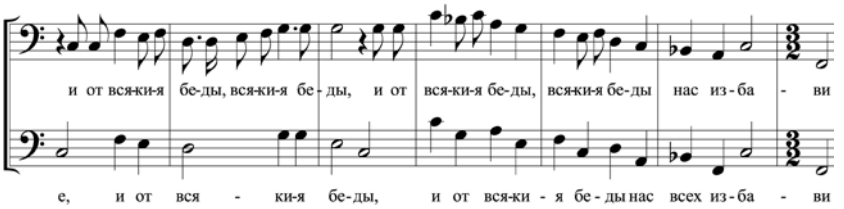
Пример 8
В. Титов. Пятиголосная Служба в G. «Иже херувимы» (фрагмент)

Между приемами, которыми владеют Дылецкий и Титов, нет большой разницы. Титов, как и Дылецкий, определенно знаком с традиционной экспозицией. В уже упомянутой «Трудной» Службе вполне классически построены экспозиции в «Херувимской» и «Достойно есть». Дылецкий, как и Титов, использует IV после I, как упоминалось выше применительно к мотету «Радуйся, живоносный кресте». Есть у него и пример вступления по квинтовому кругу – во фрагменте «Спрославляемый Отцу» из «Мусикийской грамматики»[1]. Аналогично поступает даже пропагандист модальной теории Скакки в мотете «Virgo clemens» (см.т. 33 и далее). Разница не в приемах, а в их применении. То, что иные авторы используют в серединных разделах формы, для которых отход от принципов модальной экспозиции естественен, Титов привносит в экспозицию. Модальная ясность его не заботит, а различие между экспозиционными и развивающими разделами для него не очень актуально.

Интересно посмотреть на то, как Титов строит одноголосную фугу. Названная «Аллилуйя», возможно, самый ранний образец звучавшего в России сочинения, где одноголосная фуга занимает все пространство, во всяком случае является самостоятельной частью литургического цикла. Возникает впечатление, что автору трудно управлять формой. Он стремится воплотить принцип сквозной имитации, но умение работать с материалом не отвечает выбранному масштабу. После экспозиции следуют новые проведения темы во всех голосах, сначала по квинтам (*G–C–F–B*), затем автор ненадолго нарушает эту закономерность, варьируя временной интервал вступления голосов. Композиционная мысль оказывается быстро исчерпанной, и автор прибегает к повтору: такты 12–22 копируют такты 1–11 с заполнением «пустовавших» голосов.

[1] *Дилецкий Н.П.* Идеа грамматики мусикийской. С. 339. В одной из рукописей этот фрагмент атрибутирован «Смоленской» Службе Дылецкого (Там же. С. 615).

С завершением повтора появляется каденция. Можно предполагать, что Титов знает какие-то образцы однотемной фуги, внешним признакам которой он стремится подражать. Проблемой оказывается его нечувствительность к различению экспозиционного и развивающего материала, а следование за моделью быстро исчерпывает потенциал продвижения.

Фактура типа *basso continuo*

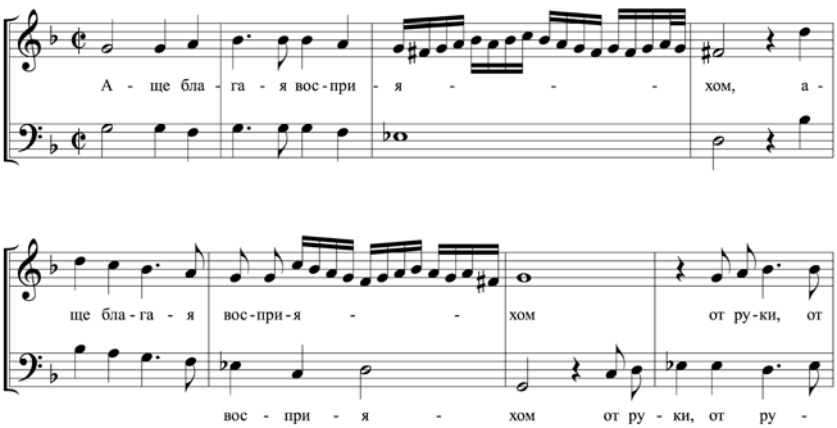
Фактура, происходящая от *basso continuo*, в сочинениях Дылецкого может быть разделена на несколько типов. Первый тип, бросающийся в глаза, – это басовое гетерофонное двухголосие. Такой вариант появился в музыке для вокального баса и континуо. Солирующий голос сравнительно подвижен и мелодизирован, сопровождающий представляет в своей основе упрощенный вариант первого. Так у Дылецкого в мотете «О, сладкий свете» (пример 9)[1]. Его можно представить в виде сочинения с континуо, предложив подходящую цифровку.

Пример 9
Н. Дылецкий. Мотет «О, сладкий свете» (фрагмент)

Другой тип – двухголосие по типу солирующего голоса с басом. В верхнем голосе помещается мелодия, он зачастую подвижен и выразителен. Бас прост, нередко редуцирован к основным ступеням созвучий, выполняя гармоническую функцию. Отдельные вовлечения баса в диалог с верхним голосом сменяются его упрощениями. Так в мотете «Аще благая» (пример 10)[2]. Его также можно осмыслить как сочинение для голосов и континуо.

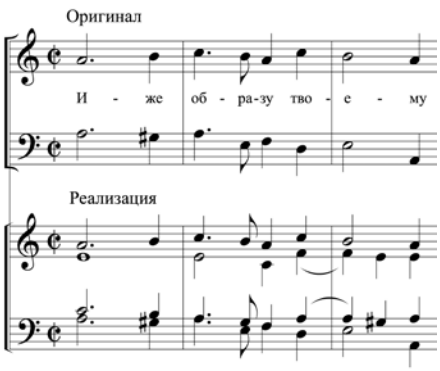
Вышеприведенный фрагмент из мотета «Радуйся, живоносный кресте» предлагает третий тип фактуры. Нижний бас выполняет роль континуо и не вовлечен в имитационную форму «солирующих» голосов. Еще один вариант возникает при гетерофонии басов многоголосия, где верхний условно «вокальный», а нижний условно «континовый», редуцирует «вокальный» к основным тонам, задавая вертикальную координату созвучиям. Такие примеры есть в мотете «О, сладкий свете».

[1] Приведен по: *Герасимова-Персидская Н.А.* Музыка. Время. Пространство. Киев: Дух и литера, 2012. С. 400–401. Атрибуция в: *Плотникова Н.Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века. С. 216. В первом такте примера опущена половинная длительность в альте, остальные голоса приведены полностью.

[2] Приведен по: *Герасимова-Персидская Н.А.* Музыка. Время. Пространство. С. 223.

Пример 10
Н. Дылецкий. Мотет «Аще благая» (фрагмент)

То, что Дылецкий использует такие примеры в музыке *a cappella*, удивительно. В католической музыке такая фактура использовалась исключительно для вокально-инструментальных сочинений. В случае двухголосия звучание оказывалось неполнозвучным, в случае многоголосия гетерофонность басов нарушала общепринятые принципы вокального контрапункта. Может возникнуть мысль, что Дылецкий предполагал вокально-инструментальное исполнение и для своей музыки, тогда она должна была быть создана для неких униатских общин, использовавших орган. Однако сам факт того, что эти сочинения оказываются в вокальных рукописях русского происхождения, заставляет сомневаться в необходимости такой гипотезы. Видимо, они звучали в таком виде с подачи самого автора, то есть он предполагал возможность такой фактуры для музыки *a cappella*. Тогда эта техника просто часть его композиторского почерка.

Пример 11
Н. Дылецкий Мотет «Иже образу» (фрагмент)

Заимствуя такую фактуру в католических сочинениях, Дылецкий неосознанно ориентировался на ее полнозвучную реализацию с импровизированными средними голосами. Слушатель, воспитанный в культуре, где присутствует музыка *basso continuo*, может мысленно реконструировать полнозвучность такой фактуры даже тогда, когда она «недореализована» в практическом двухголосии. Это дослушивание, достраивание композиции позволяет, например, приглушить резкость неподготовленных септим и заполнить пустоты квинт и октав в каденции за счет интуитивного соотнесения с обычной реализацией таких оборотов. Приведу подобную реализацию начальных тактов мотета «Иже образу» (пример 11)[1]. Неподготовленный слушатель слышит лишь то, что записано нотами. Так музыка оказывалась неполнозвучной, в нарушение принятых норм музыкального языка.

[1] Цитируется по: *Дилецкий Н.* Хоровые произведения / Сост., ред. и вступ. статья Н.А. Герасимовой-Персидской. Киев: Музична Україна, 1981.

Видимо, последнее подспудно определяло выбор фактуры Титовым. Он также использует фактуру, происходящую от *basso continuo*, но стремится избегать неполнозвучия. Первый тип у него не встречается. Второй употребляется аккуратно и лишь для коротких фраз, как в части «Слава, Единородный» из пятиголосной Службы в G. Более активно используется четвертый тип, как в первых тактах концерта на Полтавскую победу. Третий, в котором фактура делится согласно «вокальным» и «инструментальным» партиям, мне обнаружить у Титова не удалось.

Интерпретация (вместо заключения)

По рассмотренным параметрам обнаруживается немало совпадений в наборе приемов, которыми владеют Дылецкий и Титов. Они используют одни и те же интернациональные и надконфессиональные имитационные модели в фуге, оба автора применяют фактуру, идущую от сочинений с *basso continuo*. В самом общем смысле можно сказать, что прототипы их техники нужно искать в музыке католических композиторов. Однако степень вовлеченности в диалог с католической традицией у них разная.

Дылецкий, видимо, получил свои навыки в непосредственном контакте с католическими мастерами. Можно предположить, что он по крайней мере некоторое время учился у кого-то из них. Его построение фуги говорит в пользу того, что он осознанно ориентировался на стандарты, принятые католиками. Заимствованные им типы «континовой» фактуры говорят о полученных им навыках сочинения для вокально-инструментальных составов. Его отстраненность от классического контрапункта и сопутствующей ему ориентацией на *prima pratica* могут свидетельствовать о формировании его композиторского арсенала вдали от столиц. Нарушение модальных моделей и не в последнюю очередь квинтовые и октавные параллелизмы могут свидетельствовать как об общей провинциальности, так и о недостаточной систематичности его образования.

Можно сопоставить полученные данные с биографическими сведениями о Дылецком. В одном из текстов он называется жителем «града Киева». Он учился свободным наукам в Виленской иезуитской академии. О его музыкальном образовании доподлинно не известно. Какие-то знания он мог получить в академии, хотя обучение в музыкальной бурсе грамматической школы вряд ли выходило за пределы начальных знаний, необходимых певцу для участия в католическом богослужении. Вместе с тем учеба в иезуитской коллегии открывала возможность для контактов с католическими музыкантами. Видимо, важными информаторами для него являлись органисты, на практику которых он неоднократно ссылался и к которым отсылает за дальнейшими объяснениями в своей «Мусикийской грамматике». Контакты с ними вполне могут объяснить особенности его полифонической техники и столь большое внимание к фактуре *basso continuo*.

Отметим, что соприкосновение Титова с католической традицией вряд ли было прямым и продолжительным. Оно не способствовало восприятию им идей «правильного» и «неправильного». Титов воспринял технику вне ее концептуального осмысления. Видимо, он черпал свои знания через «вторые руки» православных / униатских учителей, которые в силу своего воспитания ориентировались в лучшем случае на провинциальные католические практики. Возможно, эти учителя еще знали, что «правильно», а что «неправильно», но не знали основания таких представлений и потому не могли их адекватно донести. Его выбор типов «континовой» фактуры косвенно свидетельствует в пользу того, что она прошла фильтр практики *a cappella*, при котором неполнозвучные формы были отсеяны в пользу тех, которые без достраивания оборотов опытным ухом воспринимались как соответствующие общепринятому музыкальному языку.

О происхождении Василия Титова мы доподлинно не знаем. Возможно, на его великорусское происхождение указывают прозвище Коробов[1], быть может фамильное, и великорусская скоропись, которой он подписывался в документах[2]. Нельзя исключить, что он откуда-то приехал в Москву и до своего появления мог получить музыкальное образование. Однако косвенные данные позволяют сомневаться в том, что он приехал в Москву в качестве композитора. Его карьера строится как карьера певчего. Самое раннее упоминание о нем в феврале 1678 года говорит о нем как о крестовым певчим царя Федора, затем он зачисляется в царские певчие дьяки. В 1681/2 году проясняется, что он поет во второй станице. Он постепенно идет по карьерной лестнице. В 1684 году его оклад увеличивается значительно – с трех до пяти рублей. Чуть позже, в 1685/6 году, он попадает в первую станицу. Его первое датированное сочинение относится к 1687 году – это музыка к «Псалтири рифмованной» Полоцкого. Такой карьерный путь вдали от прямых контактов с католическими центрами вполне отвечает полученному портрету музыкальной техники Титова. Поэтому можно предположить, что как композитор Титов формируется именно в годы своей певческой карьеры, даже если он имел какой-то опыт ранее своего возможного прибытия в Москву.

[1] Биографический данные о Титове обобщены в: *Плотникова Н.Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века. С. 199–201. См. также: *Парфентьев Н.П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск: Книга, 1991. С. 393–394.

[2] См. воспроизведение его подписи в: *Дилецкий Н.П.* Идеа грамматики мусикийской. С. 564.

II ЧАСТЬ

Музыка как теория

Раздел 6

Ключевые слова: Античность, нотация, богослужение, трактат о музыке

Евгений Герцман

Область научных интересов:
музыкальное антиковедение,
музыкальная византинистика

Главный научный сотрудник
Российского института истории
искусств

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Раздел посвящен проверке современных научных представлений о времени использования в музыкальной практике античной буквенной нотации. Как принято считать на основе выводов палеографов, это был период начиная с III (или V) века до н.э. вплоть до III–IV веков н.э. В разделе приводится ряд музыкально-исторических аргументов, доказывающих, что такое воззрение ошибочно, поскольку оно противоречит всем имеющимся в распоряжении науки данным. Одновременно с этим автор высказывает предположение о времени начала использования указанной нотации как в христианском богослужении, так и вне храмов.

Античная нотация и христианское богослужение[1]

Факты и сомнения

Среди многих «белых пятен» и «черных дыр» истории музыки существует одна, мимо которой исследователи всегда проходили, не замечая ее. Суть проблемы связана с рядом сложившихся в науке представлений о двух эпохах истории музыки – античной и средневековой. В историческом музыкознании сформировались вполне определенные воззрения, касающиеся становления и эволюции невменной нотации, являвшейся неотъемлемой частью византийской богослужебной музыки. Еще в первой четверти XX века было установлено, что самые ранние рукописи, содержащие песнопения нотированные таким образом, датируются X столетием:

Codex Lavrae B. 32 (152) – Εἱρμολόγιον (X век)[2];
Codex Lavrae G. 12 (252) – Ἰδιόμελα Τριῳδίου καὶ εντηκοσταρίου[3];
Codex Lavrae G. 67 (307) – Στιχηρὰ Ὀκταήχου, Ἰδιόμελα Τριῳδίου καὶὶ Πεντηκοσταρίου[4];

[1] Пятнадцать лет тому назад автор этих строк, пытаясь привлечь внимание коллег лишь к части данной проблемы, опубликовал соответствующую брошюру на русском и английском языках, изданную к XX Международному конгрессу византинистов. На ее начальной странице было сказано: «Настоящая брошюра представляет собой научное сообщение, предназначенное для участников круглого стола по проблемам “Гимнографических жанров и их музыкальной трактовки в византийском певческом искусстве”, включенного в программу XX Международного конгресса византинистов (19–25 августа 2001 года, Париж)». К сожалению, мне самому не удалось принять участие в работе конгресса, но несколько экземпляров брошюры я передал в Париж через коллегу, участника конгресса. Однако с тех пор, насколько мне известно, нигде и никогда затронутый в брошюре вопрос не поднимался. Некоторые факты, входящие в комплекс аргументов, упомянутых в указанной брошюре, повторно приводятся и здесь. В настоящее время по плану работы Российского института истории искусств мною подготовлено исследование «Следы встречи двух музыкальных цивилизаций» (передано Санкт-Петербургскому «Издательскому дому “Миръ”»), где выше упомянутой «черной дыре» посвящен заключительный раздел монографии.

[2] См.: *Thibaut J.-B.* Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l’église grecque. St. Petersburg. 1913; *Höeg C.* The Hymns of the Hirmologium I: The First Mode. The First Plagal Mode. Kopenhagen 1952 // Monumenta Musicae Byzantinae. Série transcripta. 6. P. XIV; *Palikarova Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX^{e} au XIV^{e} siècle) // Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia III. Kopenhagen 1953. P. 112 и другие.

[3] *Tillyard H.J.W.* The Stages of the Early Byzantine Musical Notation // Byzantinische Zeitschrift. 1952. № 35. P. 29–42; *Raasted J.* Hirmologium sabbaiticum. Pars Secunda // Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale. Vol. VIII. Kopenhagen 1970. P. 302.

[4] *Gastoué A.* Introduction a la paléographie musicale byzantine. Catalogus des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothéque Nationale de Paris et des bibliothéques publiques de France. Paris, 1907. P. 96–98; *Tillyard H.J.W.* Fragment of a Byzantine Musical Handbuch in the Monastery

Codex Petropolitanus 557 – фрагмент Εἱρμολόγιον[1];
Codex Patmosus 55 – Εἱρμολόγιον[2].

Эти данные всегда сопоставляются со свидетельствами о Иоанне Дамаскине (VIII век) как создателе невменной нотации. Даже сохранился приписывающийся ему трактат, посвященный этой нотной системе[3]:

Τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννοῦ τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης περὶ σημαδίων καὶ φωνῶν καὶ τόνων καὶ πνευμάτων καὶ κρατημάτων καὶ παραλλαγῶν καὶ ὅσα ἐν τῇ παπαδικῇ τέχνῇ διαλαμβάνουσαι.	Святого и богоносного отца нашего Иоанна Дамаскина «Вопросоответники по пападическому искусству»[4], содержащие [сведения] о нотах, фони, тонах, духах, кратимах, параллагах[5], которые используются в пападическом искусстве.

Иногда Иоанн Дамаскин делит эту славу со своим современником Космой Маюмским: «Святые учителя Косма и божественнейший Иоанн Дамаскин сели (NB)[6] и изобрели тона[7], мелодии и [нотные][8] знаки [музыкального]

of Laura on Mt. Athos // Annual of the British School at Athena. 1912–1913. № 19. P. 95–117; *Palikarova Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX^{e} au XIV^{e} siècle). P. 123–125; *Strunk O.* The Antiphons of the Oktoechos // Journal of the American Musicological Society. 1960. № 3. P. 51–53.

[1] *Thibaut J.-B.* Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. P. 65; *Palikarova Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX^{e} au XIV^{e} siècle). P. 112; *Strunk O.* The Notation of the Chartres Fragment // Annales Musicologiques. 1955. № 3. P. 24; *Velimirovic M.* Byzantine Elements in Early Slavic Chant // Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia. Vol. IV. Kopenhagen, 1960. P. 41 и другие; *Герцман Е.* Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Т. I. СПб.: Российская Национальная Библиотека, 1996. С. 40–47.

[2] *Strunk O.* The Notation of the Chartres Fragment. P. 24; *Raasted J.* Hirmologium sabbaiticum. Pars Secunda. Kopenhagen 1970 (MMB VIII). P. 16.

[3] Греческий текст по изд: Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang / Hrsg. von G. Wolfram und Ch. Hannick. Wien, 1997 (Corpus scriptorum de re musica. V). S. 28–103 (в этом издании текст пронумерован по строкам) далее – Ps.-Damasc.

[4] Прилагательное «пападический» обозначало принадлежность к церковно-певческому делу. Так появились понятия «пападическое искусство» и «пападическое знание». См.: *Στάθης Γρ.* Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. Ἀθῆναι 1979. Σ. 100–113; 82–89.

[5] Это названия групп невменных знаков и категорий данной системы нотографии.

[6] Ремарка моя. – *Е.Г.* Фраза «сели и изобрели» нотацию достаточно точно отражает бытовавшие примитивные представления о возникновении нотной системы.

[7] В византийской теории невменной нотации «тонами» называлась группа знаков, указывающая конкретный интервальный шаг.

[8] Здесь и далее в квадратные скобки заключены слова, отсутствующие в греческом тексте, но необходимые при переводе.

искусства, в память и славу Бога и церковности»[1]. Более того, создание хирономии, то есть науки о руководстве хором и особых «хирономических знаках»[2], также приписывается им: «Хирономия это закон, переданный от святых отцов – святого поэта Космы [Маюмского] и святого Иоанна Дамаскина»[3].

Конечно, это предание следует рассматривать в научном ракурсе, поскольку ни одна нотация не может быть изобретена одним человеком, а ее возникновение – длительный и сложный исторический процесс, в котором участвует не одно поколение. Однако данная традиция хронологически хорошо стыкуется с подлинными фактами, касающимися датировки сохранившихся самых ранних нотных рукописей. Действительно, жизнь и деятельность Иоанна Дамаскина в VIII веке вполне логично согласуется с уцелевшими нотографическими источниками X века. Благодаря комплексу этих обстоятельств такая точка зрения закрепилась в музыкальном византиноведении. Согласно ей, нотация в Византии впервые появилась в период с VIII по X столетие.

В результате получается, что из одиннадцати веков существования Византийской империи (IV–XV века) первые шесть лишены нотного материала, которым обладает византийская музыкальная культура только последних четырех с половиной столетий. А ведь речь о источниках, содержащих наиболее полную информацию, анализ которых способен сформировать представления как об истории музыкальной практики, так и эволюции музыкального мышления. В сложившейся ситуации приходится поделить всю историю византийской музыки на два периода: один из них (и самый продолжительный) остается для изучения беззвучным, а тот, который можно реконструировать, – весьма краткий.

Такой вывод предполагает, что до X века в Византии нотации не существовало, и вся музыкальная жизнь, проходящая как в храмах, так и вне их, обходилась без нее. Подтверждается ли такое заключение другими историческими фактами?

Профессиональное развитие христианской церковной музыки началось приблизительно несколько ранее IV столетия, поскольку в источниках, ныне датируемых этим временем, уже встречаются термины ψάλτης, ψαλτῳδός и ψαλμῳδες[4], обозначавшие профессионального певчего. А по тексту «Апостольских установлений», относимым к IV веку, можно увидеть, что певчие (οἱ ψάλται) уже прочно вошли в клир[5]. Существуют также неоспоримые свидетельства того, что в «беззвучную» эпоху профес-

[1] Ps.-Damasc. S. 382–385.

[2] Термин «хирономия» понимался в этих двух значениях. См.: *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 222–234.

[3] Ps.-Damasc. S. 530–531.

[4] См., например: Cyrilli Hierosolymitani archiepiscopi Catecheses 6 // Patrologia cursus completus. Series graeca / Ed. J.P. Migne. T. 33. Col. 344 (далее – PG); [Pseudo]-Ignatii Ad Antiochenos XII 1–2 // PG. T. 5. Col. 908.

[5] Constituiones apostolicae VIII 28, 7–8 // PG. T. I. Col. 1125.

сиональные певчие были неотъемлемой частью не только церковной, но и общественной византийской жизни. Так, в 14 каноне IV Вселенского собора, проходившего в 451 году в Халкидоне, тревога о влиянии язычества на личную жизнь «клирошан» способствовала тому, что певчие упоминаются рядом с чтецами и им не разрешают «брать инакомыслящую жену»[1]. А 23 Канон Поместного Лаодикийского собора (вероятно, около 363–364) запрещает им петь одетыми в ὡράριον[2]. Следующий, 24 канон того же Собора запрещает певчим и всем остальным «клирошанам» ходить по трактирам[3].

Более того, существует достаточное количество свидетельств, что в «в беззвучные» столетия пели «по книгам», то есть весь певческий материал был зафиксирован письменно. 15 канон Святого поместного Лаодикийского собора гласит[4]:

Περὶ τοῦ, μὴ δεῖν πλέον τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων, καὶὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλεσίᾳ	О том, что кроме канонических певчих, восходящих на амвон, и поющих по книгам, никакие другие не должны петь в церкви.

Здесь под «каноническими певчими» подразумеваются профессионалы, входящие в клир. Что же касается выражения ἀπὸ διφθέρας, то оно не вызывает никаких сомнений, поскольку διφθέρα – «кожа» для письма, «пергамен» и в конечном счете – «книга». А если пение по книгам нашло отражение в постановлении собора в середине IV столетия, то значит такое пение было повсеместно распространено.

Конечно, можно спорить о том, что́ находилось в этих книгах: только словесные тексты или нотированные тексты? Для тех, кто способен реалистически представить церковную певческую практику, совершенно очевидно, что невозможно держать в музыкальной памяти весь поистине громадный репертуар богослужебных песнопений литургического года. Вряд ли это допустимо даже для самых музыкально одаренных, обладавших уникальной музыкальной памятью, и совершенно недостижимо для большинства певчих. Поэтому все говорит о том, что музыкальное сопровождение богослужений (особенно при активном внимании к нему церковных иерархов) могло успешно решаться только при помощи нотированных текстов, служивших хранилищем многочисленных певческих образцов.

Не подтверждается ли такой вывод не только приведенными выше свидетельствами вселенских соборов, но и теми, которые связаны

[1] *Ράλλης Γ., Πότλης Μ.* Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων. Τ. Β΄. Ἀθήναι, 1852. Σ. 251.

[2] bid. S. 192. Как известно, *орарь* или *орарий* – длинная лента, которую надевает диакон, когда берет на себя ведение части службы.

[3] Ibid. S. 192.

[4] Ibid. S. 484.

с документами из истории египетского монашества, датирующимися учеными IV века?

Согласно этим источникам, аббат Памва с горечью говорит, что «наступили дни, когда монахи оставят жесткую пищу, о которой сказано Святым Духом, и будут следовать песнопениям и гласам»[1]. Он глубоко убежден в том, что «не пришли же монахи в эту пустыню, чтобы стоять пред Богом, наполняться гордостью, петь песнопения и устраивать гласы»[2]. А традиция, связанная с эпохой того же исторического периода и с деятельностью аббата Силуана повествует о том, как один из монахов признается: «Без гласа я не пою псалма»[3]. Затем же он смиренно признается: «я пою последовательность канона[4] и часы[5], и осмогласие»[6].

Оставляя без обсуждения все непростые проблемы, связанные с трудностями трактовки деятельности египетского монашества, обратим внимание, что в этих документах речь об «октаихии» (ἡ ὀκταηχία буквально: «восьмиихие», по-церковнославянски «осмогласие») – системе звуковысотной организации музыкального материала, действовавшей в византийской художественной практике и зафиксированной в теории как учение о «восьми ихосах» («восьми гласах»). Можно ли представить его вне нотации? Не исключено, что теоретически можно, но при попытке перенести его в певческую практику, непосредственно связанную с тем же громадным богослужебным певческим репертуаром литургического года, такое предположение оказывается лишенным всякого основания.

Между тем в распоряжении науки есть достаточно много свидетельств, не согласующихся с общепринятым положением, что в Византийской империи нотация начала функционировать приблизительно в VIII–X веках.

Но это лишь одна сторона проблемы. Однако существует и другая, внешне как-будто ни хронологически, ни по другим смысловым параметрам не связанная с византийской богослужебной практикой и вообще с византийской музыкальной культурой. Очевидно, именно по этой причине обсуждаемую тему никогда не связывали с музыкально-историческими событиями, которые, согласно сложившимся научным воззрениям, происходили задолго до возникновения Византии.

[1] Греческий текст этого памятника и его латинский перевод см. в изд.: *Gerbert M.* Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. T. I. St. Blasien, 1784. P. 2–4.

[2] Ibid.

[3] Греческий текст по изд.: Patrologia orientalis / Ed. by R. Graffin, F. Nau. T. VIII. Paris, 1912. P. 180.

[4] Как известно, это музыкально-поэтическая композиция, исполнявшаяся на Утрене и содержавшая девять разделов, называвшихся одами.

[5] «Часы» или «служба часов» – принятое со времен Византии обозначение богослужений первого, третьего, шестого и девятого часов дня.

[6] Patrologia orientalis. Полностью тексты этих документов с комментированным переводом приведены в: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. СПб., 2006. С. 429–433.

Проблемы датировки памятников буквенной нотации

Речь о более чем пятидесяти образцах античной буквенной нотации, которые палеографы датируют периодом с III века до н.э. вплоть до рубежа III–IV веков н.э. Вот только некоторые из них[1]:

III век до н.э.: Papyrus Leiden inv. 510 – Фрагмент с нотным текстом из «Ифигении в Авлиде» Еврипида (стихи 784–792 и 1499–1509)[2]; Papyrus Zenon 59533 – Нотированный фрагмент из неизвестной трагедии[3]; Pa pyrus Hibech 23 – Два фрагмента с вокальной нотацией[4].

III–II века до н.э.: Papyrus Oxyrhynchus inv. 89 B/29–33 – Фрагменты неизвестного поэтического текста, части которых снабжены вокальной нотацией[5].

II век до н.э.: Papyrus Vindononensis G 29825 a-f – Фрагменты из трагедий и сатировских драм с нотами[6]; Papyrus Vindononensis G 13763/1494 – Фрагменты вокальной музыки с инструментальными интерлюдиями[7].

II–I века до н.э.: Papyrus Vindononensis G 2315 (Rainer inv. 8029) – Фрагмент из «Ореста» Еврипида (стихи 338–344)[8].

I–II века: Papyrus Oxyrhynchus 2436 – Фрагмент сатировой драмы[9]; Papyrus Osloensis inv. 1413 – Нотированный драматический речитатив[10].

II век: Papyrus Michiganensis 2958 – Драматический диалог, содержание которого посвящено возвращению Ореста[11].

II–III века: Papyrus Berolinensis 6870 – Фрагмент пэана[12].

[1] Поскольку о перечисленных далее памятниках нотации опубликовано большое количество исследовательской литературы, здесь указываются только наиболее ранние издания.

[2] *Jourdan-Hemmerdinger D.* Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. 1973. P. 292–302.

[3] *Mountford J.* A New Fragments of Greek Music in Cairo // Journal of Hellenic Studies. 1931. № 51. P. 91–100.

[4] *Turner E.* The Hibeh Papyri. Vol. II. London, 1955. P. 152. Как известно, античная буквенная нотация имела две разновидности: вокальную и инструментальную.

[5] *West M.* Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 279.

[6] *Wessely C.* Antike Reste griechicher Musik. 22. Jahresbericht des K.K. Staatsgymnasiums im 3. Bezirk Wien, 1890. Wien 1891. S.18, 23.

[7] *Pöhlmann E.* Denkmäler altgriechisher Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen. Nürnberg, 1970. S. 9–94.

[8] *Wessely C.* Antike Reste griechicher Musik. S. 16–26.

[9] *Turner E., Winnington-Ingram R.* Monody with Musical Notation // The Oxyrhynchos Papyri. 1959. № 25. P. 113–122.

[10] *Eitrem S., Amundsen L., Winnington-Ingram R.* Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation // Symbolae Osloenses. 1955. № 31. P. 1–87.

[11] *Perl O., Winnington-Ingram R.* A Michigan Papyrus with Musical Notation // Journal of Egyptian Archeology. 1965. № 51. P. 179–195.

[12] *Schubart W.* Ein griechischer papyrus mit Noten // Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philosophisch-Historische Klasse. 1918. № 36. S. 763–768. Напомню, что «пеан» (ὁ παιάν – целитель, избавитель) – один из культовых эпитетов Аполлона как бога-целителя, превратившийся в название песнопения в его честь. Впоследствии такими песнопениями прославляли как богов, так и людей.

В научной среде *ad silentium* принято считать, что на рубеже III–IV веков буквенная нотация перестала существовать. Это регистрируется только датировками самых поздних из указанных памятников, и после чего упоминания об античной нотации вообще прекращаются без каких-либо пояснений. Более того, никто и никогда не приводил причин, из-за которых эта нотная система перестала применяться. И это положение существует в историческом музыкознании по сей день несмотря на то, что в пергаментных и бумажных рукописях, датирующихся теми же палеографами XII–XVI веками, нередко выписаны нотированные языческие гимны[1]: «Гимн в честь Гелиоса», «Ямб в честь Музы», «Гимн Немесии»[2], «Гимн Каллиопе и Аполлону».

Причем, от этих пяти столетий сохранилось 11 манускриптов с такими песнопениями. А это означает, что в те времена их было гораздо больше и, конечно, они могли уцелеть, так как представляют собой копии более ранних списков III–XI веков, то есть письменных памятников того периода, который отделяет эпоху создания данных рукописей от даты «официального» прекращения античной нотации. При активном распространении таких манускриптов с буквенной нотацией трудно говорить о том, что она перестала использоваться восемь столетий тому назад. Но чтобы выйти из столь алогичной и противоречивой ситуации появление указанных рукописей с языческими песнопениями в византийскую эпоху принято объяснять интересом коллекционеров, любителей старины. Якобы именно по их заказам копировальщики воспроизводили эти рукописи. В результате получается, что поздняя Византия была буквально переполнена коллекционерами, активно интересующимися «языческой нотацией».

И вся эта картина, лишенная элементарной логики, ныне принята в историческом музыкознании.

Более того, перечисленными смысловыми лакунами эта «концепция» не ограничивается. Существует достаточно объемная тематическая сфера, факты которой свидетельствуют о том, что античная буквенная нотация не могла применяться в тот исторический период (с III века до н.э.), который установлен палеографами и без соответствующей проверки принят историками музыки.

Между теорией и практикой

Необходимо напомнить, что любая нотная система является неким «смысловым мостом» между теорией и практикой. Это доказывает вся известная история музыки независимо от среды, в которой зарождается

[1] См.: *Mathiesen Th.J.* Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts. München, 1988. P. 95, 103, 198, 200, 236, 273 и др.

[2] Правда в русскоязычном обиходе принята сомнительная «транскрипция» имени богини возмездия (Νέμεσις) – как Немесида (Немезида).

нотация. Если она возникает среди теоретиков, то они обосновывают ее логикой соответствия с музыкальным мышлением эпохи, что в научной практике выражается определением ее связей с другими музыкально-теоретическими категориями. Однако без распространения нотации музыкантами-практиками она остается лишь умозрительным феноменом. Если же становление нотации произошло в среде музицирующих, то теория должна способствовать как ее научному обоснованию (очевидно, первоначально появившаяся нотография может без этого обойтись), так и распространению. Ведь в древних музыкальных цивилизациях теория выполняла не только свои обычные функции, предназначенные ей изначально, но и являлась средством познания всего, что связано с этим искусством. Если даже тогда и существовали другие средства информации о музыке, то они оказывались не столь эффективными, как теоретическое музыкознание, образцы которого служили своеобразными учебниками и поэтому способствовали освоению нотации. Значит, вне теории распространение знаний о нотации было немыслимо.

Все это убедительно подтверждается хорошо изученной историей становления и развития византийской невменной нотации. Очевидно, возникнув на рубеже VIII–IX веков она на протяжении определенного периода существовала в виде локальных вариантов, содержавших как нечто общее, так и различное. Не случайно исследователи зарегистрировали в ранних сохранившихся манускриптах несколько типов таких региональных вариантов одной нотации, получивших свои названия по рукописям, в которых они были впервые обнаружены:

– «эсфигменская нотация» – по Codex Esphigmenius 54 (из библиотеки Эсфигменского монастыря на Афоне);

– «андреаскитская нотация» – по Codex Andreaskitus 18 (из библиотеки скита Св. Андрея, или Свято-Андреевского русского скита на Афоне);

– «шартрская нотация» – по Codex Chartres 1754 (из библиотеки французского города Шартр, расположенного к юго-западу от Парижа);

– «куаленовская нотация» – по Codex Parisinus fonds Coislin 220, хранящемуся в особом «Куаленовском» фонде Парижской национальной библиотеки[1].

Некоторые аналитики выделяли прежде и «нотацию тэты» – по циклу рукописей X–XIII веков, в которых часто используется в качестве нотного знака греческая буква Θ (тета)[2]. Правда, в более поздних

[1] См.: *Strunk O.* Specimina notationum antiquorum // Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale. Vol. VII. Kopenhagen, 1965. P. 109–111; *Haas M.* Byzantinische und slavische Notationen. Köln, 1973; Marzi G. Melodia e nomos nella musica bizantina // Studi publicati dall'Istituto di Filologia Classica. VIII. Bologna, 1960. P. 119–127; *Papathanasiou I., Boukas N.* Byzantine Notation in the 8th–10th Centuries: On Oral and Written Transmission of Early Byzantine Chant // Cahiers de l'Institut du Moyen-Āge Grec et Latin. 2002. № 73. P. 3–12; *Raasted J.* A Primitive Palaeobyzantine Musical Notation // Classica et Mediaevalia. 1962. № 23. P. 302–310.

[2] См.: *Raasted J.* Theta Notation and Some Related Notational Types // Palaeobyzantine Notations. Vol. I: A Reconsideration of the Source Material / Ed. by J. Raasted and Chr. Troelsård. Hernen, 1995. P. 57–62.

исторических экскурсах ее уже не упоминают[1], а эволюцию невменной нотации представляют лишь как многочисленные разновидности «шартрского» и «куаленовского» типов.

И только после этого достаточно продолжительного временного цикла эпохи «палеовизантийских» форм нотации могла появиться первая невменная унифицированная нотная система, получившая наименование «средневизантийской»[2]. Весь данный процесс протекал при активном участии теории в виде специализированных учебников, известных в современном музыкальном византиноведении как «протеории» (για την θεωρία – элементарная теория, начальная теория). Они представляли собой практические руководства, помещавшиеся во вступительных разделах некоторых певческих рукописей и сжато излагали основные положения теории невменной нотации, а также «октаихии», без учета которой нотация «не работала». Такие «прелюдии» к певческим манускриптам в византийскую эпоху не имели собственного названия и, как правило, начинались словами («Начало знаков [или *нот*] псалтического искусства»). Их задача состояла в том, чтобы приобщить будущего певчего к важным для его профессиональной деятельности знаниям[3]. Среди самых ранних дошедших до нас образцов таких протеорий – греко-арабская рукопись XIII века Codex Petropolitanus graecus 497[4].

Такой же путь уготован всем другим нотациям, начинающим входить в жизнь любой культуры. Во всяком случае невозможен вариант, при котором произошло бы повсеместное внедрение нотации в музыкальную практику без участия теории музыки.

А как эта проблема представлена в Античности? Ведь указанные выше многочисленные образцы буквенной нотации, которые, по мнению палеографов, были в музыкальном обиходе с III века до н.э. до III–IV веков н.э., не могли не затронуть теорию музыки.

Сразу же необходимо отметить, что серия датированных самых ранних памятников музыкознания вплоть до трудов Никомаха[5], Теона Смирнского[6], Клавдия Птолемея (II век)[7] и его комментатора Порфирия

[1] См.: *Floros C.* Introductio to Early Medieval Notation / Enlarged Second Edition, Revised, Translated, and with an Illustrated Chapter on Cheironomy by N.K. Moran. Michigan, 2005. P. 30–37.

[2] См.: *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. P. 191–193.

[3] Подробнее о структуре и содержании протеорий см.: *Герцман Е.* Византийское музыкознание. С. 161–177; *Он же*. Учебник по псалтике // Музыкальное образование в духовной культуре Средневековой Руси. Материалы международного симпозиума третьей сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. Великий Новгород; Пермь, 2012. С. 93–100.

[4] Публикация текста и комментированный перевод этого памятника. См.: *Герцман Е.В.* Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. С. 83–127.

[5] Nicomachi Enchiridion // *Jan K. von.* Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895. S. 236–265.

[6] Theonis Smyrnaei philosophi platonici Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium / Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878. P. 46–119.

[7] Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios / Hrsg. I. Düring // Göteborgs Högskolas Årsskrift. 1930. № 36.

(III век)[1] хранят о нотации полное молчание[2]. Среди таких же датированных музыкально-теоретических источников Античности система буквенной нотации впервые приводится лишь в трактате знаменитого Боэция «О музыкальном установлении» («De institutione musica»)[3], созданном на рубеже V–VI веков. Еще один источник, содержащий описание системы этой нотографии, период появления которого можно установить лишь весьма приблизительно как IV–V века, – сочинение Гауденция «Введение в гармонику»[4]. Такое решение основывается на сообщениях Кассиодора (480/490–565/590), знавшего работу «некоего Гауденция, пишущего о музыке» («Gaudentius quidam, de musica scribens»). Кассиодор советует: «Если вы вновь перечитаете [его трактат] с вниманием и усердием, то он раскроет перед вами преддверие своей науки» («quem si sollicita intentione relegitis, hujus scientiae vobis atria patefacit»)[5].

Принятая ныне датировка остальных специальных источников, содержащих сведения о буквенной нотации, имеет существенные недостатки и не может считаться достоверной. Речь о греческом трактате, известном среди исследователей под латинским названием «Anonyma bellermanniana»[6] и о двух сочинених, авторы которых не упоминаются ни в одном памятнике из письменного наследия Античности. Это трактат Аристида Квинтилиана «О музыке»[7] и опус Алипия «Введение в музыку»[8]. Однако все исследователи согласны, что они были созданы на закате Античности, в преддверии Средневековья[9].

В результате, если следовать сложившимся хронологическим представлениям, получается весьма странная картина: античная нотация на протяжении шести или семи столетий (с III века до н.э. вплоть до III–IV веков н.э.) применялась в музыкальной практике, а теория музыки даже не подозревала о ее существовании. И лишь когда эта нотография уже вышла из музыкальной жизни общества, теория стала ее описывать. Такая парадоксальная точка зрения присутствует в истории музыки уже на протяжении нескольких столетий и, как свидетельствуют публикации, никто не усомнился в ее достоверности.

[1] Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios / Hrsg. I. Düring // Göteborgs Högskolas Årskrift. 1932. № 38/2.

[2] О «свидетельстве» Аристоксена (IV век до н.э.) см. далее.

[3] De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii / Hrsg. G. Friedlein. Leipzig, 1867. P. 308–314.

[4] Буквально: «Гармоническое введение».

[5] Латинский текст по изд.: Cassiodori Senatoris Institutiones / Ed. by R.A.B. Mynors. Oxford, 1938. P. 71–72.

[6] Anonyma De musica scripta Bellermanniana / Hrsg. D. Najock. Leipzig, 1975.

[7] Quintiliani De musica libri tres / Ed. R.P. Winnigton-Ingram. Leipzig: Teubner, 1963.

[8] Буквально: «Музыкальное введение». См.: Alypi Isagoge // *Jan K. von*. Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895. P. 359–406.

[9] Еще об одном сочинении, содержащем материалы по буквенной нотации и приписывающемся некоему «старцу Вакхию», см. далее.

Более того, чтобы поддержать утвердившееся воззрение, находят даже свидетельство теории музыки классической эпохи, якобы подтверждающее бытующую «концепцию». Действительно, единственный документ такого рода, который можно привести с этой целью – фрагмент из трактата выдающегося музыкального теоретика древней Эллады Аристоксена (IV век до н.э.) «Гармонические элементы». Чтобы понять, насколько «убедительно» это свидетельство, с ним следует ознакомиться[1]:

ἰὰναγκαῖον ἰὰναγκαῖον τῷ παρασημαινομένῳ μόνον τὰ μεγέθη τῶν διασθημάτων διαισθάνεσθαι, φανερόν γένοιτ' ἄν ἐπισκοπουμένοις.	…тому, кто записывает ноты необходимо распознавать только величины интервалов, явно по [таким] соображениям.
Ὁ γάρ τιθέμενος σημεῖα τῶν διασθμάτων οὐ καθ' ἑκάστην τῶν ἐνυπαρκουσῶν αὐτοῖς διαφορῶν ἴδιον τίθεται σημεῖον, οἷον εἰ τοῦ διὰ τεσσάρων τυγχάνουσιν αἱ διαιρέσεις οὖσαι πλείους ἃς ποιοῦσιν αἱ τῶν γενῶν διαφοραί, ἢ σχήματα πλείονα <ἃ>[2] ποιεῖ ἡ τῆς τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων τάξεως ἀλλοίωσις. τὸ αὐτὸν δὲ λόγον καὶ περὶ τῶν τετραχόρδων φύσεις ποιοῦσι, τὸ γὰρ ὑπερβολαίας <νήτης>[3] καὶ νήτης	Тот, кто устанавливает ноты для интервалов, – устанавливает индивидуальные знаки не для каждого из сушествующих между ними отличий: например, когда оказывается, что делений кварты [по числу] больше, чем их создают отличия ладов, или [когда] больше форм, чем создается при изменении строя несоставных интервалов. Ту же самую речь мы поведем и относительно значений, которых создают природные свойства тетрахордов, ибо одной и той же нотой записывается <нэта> [тетрахорда] верхних

[1] Греческий текст по изд.: Aristoxeni Elementa harmonica / R. Da Rios recensuit. Romae, 1954. P. 49–50.

[2] Этот *pronomen relativum* впервые появился в комментарии Марка Мейбома (Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine / Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. I. Amstelodami, 1652. P. 104; в этом издании сочинения каждого из древних авторов даны отдельной пагинацией). Впоследствии он присутствует также в изданиях П. Маркварда (*Aristoxenos von Tarent*. Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem une exegetischem Kommentar und einem Anhange, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend / Hrsg. P. Marquard. Berlin, 1868. S. 56) и Р. Вестфаля (*Aristoxenos von Tarent.* Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums / Übersetzt und erläutert von R. Westphal. Bd. II. Leipzig, 1893. S. 64). Однако Г. Мэкрэн отказался от него – см.: The Harmonies of Aristoxenus / Ed. with transl., notes, introd. and index of words by Henry S. Macran. Oxford, 1902. P. 130.

[3] Конъектура издателя – Розетты да Рис. См.: *Aristoxeni* Elementa harmonica / R. Da Rios recensuit. Romae, 1954. P. 49–50.

καὶ {τὸ}[1] μέσης καὶ ὑπατης τῷ αὐτῷ γράφεται σημείῳ, τὰς δὲ τῶν δυνάμεων διαφορὰς οὐ διορίζει τὰ σημεῖα <ὥστε>[2] μέχρι τῶν μεγεθῶν αὐτῶν κεῖσθαι, πορρωτέρω δὲ μηδέν.	и нэта [тетрахорда отделенных], а также меса и гипата, но различий значений ноты не указывают, [потому что] они устанавливаются [только] в пределах этих величин, но не более[3].

Не вдаваясь сейчас в подробности этого текста, нужно обратить внимание на два его аспекта.

Во-первых, совершенно очевидно, что в нем говорится об интервальной нотации, то есть той нотной системе, основная группа символов которой указывает конкретные интервалы. Ведь, согласно процитированному фрагменту, это нотография, «устанавливающая ноты для интервалов». Тот, кто имеет хотя бы самое общее представление о буквенной нотации, хорошо знает, что в ее основе лежит совершенно иной принцип нотирования: не интервалы, а нотационное воплощение античной музыкальной системы, каждый звук которой получает свою ноту. Для иллюстрации этого достаточно привести лишь один из параграфов сочинения вышеупомянутого Гауденция, содержащий систему «Нот гиполидийской тональности в диатоническом ладе»[4]. В нем перечисляются звуки античной двухоктавной музыкальной системы[5] (в ниже приводящейся таблице они выделены курсивом), обозначающиеся названиями букв эллинского алфавита (они даны в кавычках), графика которых специально зачастую изменена. Поскольку буквенная нотация имела две разновидности, вокальную и инструментальную, то в средней колонке таблицы первый нотный знак – вокальный, а второй – инструментальный. Для более наглядного освоения всего этого семантического набора под каждой парой античных нотных символов введено соответствующее буквенное обозначение звуков современной нотации:

[1] Этот артикль – явно рукописное недоразумение.

[2] Конъектура, принятая в изданиях П. Маркварда (*Aristoxenos von Tarent*. Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem une exegetischem Kommentar und einem Anhange, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend. S. 56–57), Р. Вестфаля (*Aristoxenos von Tarent*. Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums. Bd. II. S. 64) и Г. Мэкрэна (The Harmonies of Aristoxenus. P. 131).

[3] Ср. с переводом данного предложения в: *Аристоксен*. Элементы гармоники / Перев. и прим. В.Г. Цыпина. М., 1997. С. 51: «То же самое можно сказать и по поводу функций [звуков], диктуемых свойствами тетрахордов; ведь тетрахорд верхней [нэты] и нэты, а также тетрахорд месы и гипаты записываются одними и теми же знаками, различий же функций знаки не фиксируют, [так что] они не идут дальше фиксации самих [интервальных] величин». – прим. ред.-сост.

[4] См. греческий текст по: *Jan K. von*. Musici scriptores graeci. P. 352–353.

[5] О ней подробнее см.: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 29–39.

Προσλαμβανόμενος ου κάτω γραμμὴν ἔχον καὶ ἦτα.	ϙ H A	Просламбаноменос – «омикрон», имеющий снизу линию, и «эта».
Ὑπάτηὑ πάτων μῦ ἀνεστραμμένον καὶ ἦτα ἐλλιπές.	Ш Ч H	Гипата [тетрахорда] нижних – перевернутое «мю» и неполная «эта».
Παρυπάτη ὑπάτων ἄλφα ἀνεστραμμένον καὶ ἐλλιπὲς ὕπτιον.	∀ Ⅎ C	Паргипата [тетрахорда] нижних – перевернутая «альфа» и опрокинутая неполная «эта».
Ὑπάτη διάτονος ζῆτα ἐλλιπὲς καὶ ταῦ πλάγιον.	7 ⊢ D	Диатон [тетрахорда] нижних – неполная «дзета» и лежащее «тау».
Ὑπάτη μέσων γάμμα ἀπεστραμμένον καὶ γάμμα ὀρθόν.	⅂ Γ E	Гипата [тетрахорда] средних – обращенная «гамма» и «гамма» правильная.
Παρυπάτη μέσων βῆτα ἐλλιπὲς καὶ γάμμα ἀνεστραμμένον.	R L F	Паргипата [тетрахорда] средних – неполная «бэта» и перевернутая «гамма».
Μέσων διάτονος φῖ καὶ δίγαμμα.	Φ F G	Диатон [тетрахорда] средних – «фи» и «дигамма»[1].
Μέση σίγμα καὶ σίγμα.	C C a[1]	Меса – «сигма» и «сигма».
Τρίτη συνημμόνων ῥῶ καὶ σίγμα ἀνεστραμμένον.	P ↄ b[1]	Трита [тетрахорда] соединенных – «ро» и перевернутая «сигма».
Συνημμένων διάτους μῦ καὶ πῖ καθειλκυμένον.	M ⅂ c[1]	Диатон [тетрахорда] соединенных – «мю» и неполное[2] «пи».
Νήτη συνημμένων ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον.	I ≺ d[1]	Нэта [тетрахорда] соединенных – «иота» и лежащая «ламбда»
Παράμεσος ου καὶ κάππα.	O K h[1]	Парамеса – «омикрон» и «каппа».
Τρίτη διεζευγμένων ξῖ καὶ κ ἀνεστραμμένον.	Ξ ≻ c[1]	Трита [тетрахорда] отделенных – «кси» и перевернутая «каппа».
Διεζευγμένων διάτονος ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον.	I ≺ d[1]	Диатон [тетрахорда] отделенных – «иота» и лежащая «ламбда».

[1] «Дигамма» – архаическая буква, которая впоследствии была выведена из эллинского алфавита.

[2] Буквально: «спущенное».

Νήτη διεζευγμένων ζῆτα καὶ πῖ πλάγιον.	Z ⊏ e[1]	Нэта [тетрахорда] отделенных – «дзета» и лежащее «пи».
Τρίτη ὑπερβολαίων ει τετράγωνον καὶ πῖ ἀνεστραμμένον.	E ⊔ f[1]	Трита [тетрахорда] верхних – квадратное «эпсилон» и перевернутое «пи».
Ὑπερβολαίων διάτονος ω τετράγωνον ὕπτιον καὶ ζῆτα.	Ⱬ Z g[1]	Диатон [тетрахорда] верхних – квадратная опрокинутая «омега» и «дзета».
Νήτη ὑπερβολαίων φῖ πλάγιον καὶ ἦτα ἀμελητικόν.	Θ Ⱶ a[2]	Нэта [тетрахорда] верхних – лежащее «фи» и небрежная «эта».

Таким образом, совершенно очевидно, что нотные знаки здесь обозначают не интервалы, как пишется в тексте трактата Аристоксена, а звуки музыкальной системы, имеющие особую высоту и находящиеся в определенных интервальных и функциональных отношениях с другими.

Во-вторых, по этой таблице можно убедиться, как автор процитированного фрагмента из трактата Аристоксена ошибочно утверждает, что «одной и той же нотой записывается нэта [тетрахорда] верхних и нэта [тетрахорда отделенных], а также меса и гипата». В таблице все эти звуки представлены различными символами и столь же неодинаковыми знаками они обозначаются в нотографических последовательностях других тональностей и ладов.

Чем же объяснить, что самый выдающийся музыкальный теоретик Античности имел столь превратные представления о нотации, применявшейся много столетий до него и даже в его время?

Ремарки к теории невменной нотации

Совершенно очевидно, что речь о византийской невменной нотации, основная группа знаков которой указывала конкретный интервал между двумя последовательными звуками. Для доказательства в качестве одного из многочисленных примеров можно привести фрагмент протеории из рукописи XV века Codex Messinae graecus 154[1]. При знакомстве с этим отрывком нужно учитывать, что здесь термин «фони» обозначает интервальную единицу, равную расстоянию между двумя рядом расположенными звуками музыкальной системы (в «переводе» на современную музыкально-теоретическую терминологию – «секунда»[2]):

[1] См.: *Fleischer O.* Die spätgriechische Tonschrift // Neumen-Studien III. Berlin, 1904. Хотя этот памятник поздневизантийского происхождения, цитируемый отрывок полностью соответствует нормам средневизантийской нотации.

[2] Теория византийской нотации не дифференцировала «секунды» на малые и большие подобно современной. Невма указывала лишь «фони», а информацию о ее размерах певчие получали в зависимости от структуры конкретного «ихоса» (то есть «гласа»), в котором исполнялось данное песнопение.

Ἔχουσι δὲ καὶ φωνὰς οὗτος. τὸ ὀλίγον – α΄, ἡ ὀξεῖα – α΄, πετασθὴ – α΄, κούφισμα – α΄, πελασθὸν – α΄, τὰ δύο κεντήματα – α΄, τὸ κέντημα – β΄ καὶ ἡ ὑφηλὴ – δ΄. Αἱ κατιοῦσαι φωναι : ὁ ἀπόστροφος – α’, οἱ δύο σύντεσμοι – α΄, ἡ ἀπορροὴ – β΄ τὸ ἐλαφρὸν – β΄ καὶ ἡ χαμηλὴ – δ΄.	[Эти знаки] содержат по столько фони: олигон – 1, оксия – 1, петаста – 1, куфисма – 1, пеластон – 1, двойная кендима – 1, кендима – 2 и ипсила – 4. Нисходящие фони: апостроф – 1, два соединенных [апострофа] – 1, апоррои – 2, элафрон – 2 и хамила – 4.

Таким образом, этот отрывок представляет знаки, указывающие на:

а) восходящую секунду – «олигон», «оксия», «петаста», «куфисма», «пеластон», «двойная кендима»;

б) восходящую терцию[1] – «кендима»;

в) восходящую квинту – «ипсилон»;

г) нисходящую секунду – «апостроф» и «двойной апостроф»;

д) нисходящую терцию – «апоррои» и «элафрон»;

е) нисходящую квинту – «хамила»[2].

Как же получилось, что Аристоксен мог предвосхитить появление нотной системы, которая вошла в музыкальную практику лишь двенадцать или тринадцать столетий спустя?

При изучении любых античных документов, особенно на греческом языке, нужно постоянно помнить о длительном многовековом историческом пути, который они прошли до того, как оказались в дошедших до нас рукописях. Не затрагивая сейчас масштабной проблемы, касающейся манускриптов, содержащих сочинения античных ученых, историков и драматургов, напомню только в качестве примеров датировку рукописей, включающих важнейшие музыкально-теоретические памятники. Самые ранние из сохранившихся списков «Гармонических элементов» Аристоксена были созданы в XII–XIII веках[3], аналогичные экземпляры «Руководства по гармонике» Никомаха – в XIII веке[4], а «Гармоника» Клавдия Птолемея – в XII веке[5]. Это означает, что в течение X–XVI столетий указанные сочинения побывали в руках многочисленных поколений самых различных переписчиков, работавших чаще всего по заказу, поскольку копирование источников и сам писчий материал требовали больших финансовых затрат. В распоряжении науки нет никаких сведений ни о копировальщиках (в лучшем случае сохранились лишь их

[1] Особенности нотографического воплощения секунды (см. предыдущую сноску) распространяются и на все интервалы, в состав которых они входят.

[2] Подробнее о византийской нотации см.: *Герцман Е.* Греческий учебник музыки XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник за 1987 г. М.: Наука, 1988. С. 222–253.

[3] См.: *Aristoxeni* Elementa harmonica. P. XX–XXV.

[4] См.: *Герцман Е.* Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков. СПб., 2016. С. 87–88.

[5] Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios. S. XL–XLI.

имена), ни о заказчиках. А это означает, что все происходившее с текстом остается недоступным для познания, и поэтому никто не может исключать *внедрения в первоисточники неавторских добавлений*, осуществлявшихся всякими «редакторами» по самым различным причинам. Ведь у них не было никаких сложностей с текстом, поскольку это был родной для них язык. Сопоставление же различных списков одного и того же сочинения вряд ли способно оказать помощь для выявления истины. Действительно, если «интервенция» в текст античного автора состоялась за несколько столетий до создания сохранившихся его образцов, то эти «нововведения» рано или поздно могли оказаться во многих поздних экземплярах. История же всех подобных пертурбаций остается недоступной для анализа, но сохранившиеся редкие сообщения об этом свидетельствуют о серьезных трансформациях, которые мог пережить каждый из античных источников.

Одной из иллюстраций такого положения служат ставшие известными многочисленные «ревизии» текста «Гармоники» Птолемея прежде, чем это сочинение приобрело нынешний вид[1]. А таким переделкам мог подвергаться любой древний опус. Только самое тщательное исследование каждого фрагмента конкретного текста и сопоставление с суммой относящихся к его тематике различных проблем способно прояснить сложившуюся ситуацию.

Как представляется, процитированный выше отрывок «Гармонических элементов» Аристоксена – один из наглядных примеров подобного рода.

Можно только догадываться, чем руководствовался «редактор» в этом случае. Не исключено, что он, хорошо знакомый с содержанием сочинений по византийской *musica practica*, в которых изложение материалов, связанных с церковной музыкой[2], всегда сопровождалось многочисленными правилами нотации. Познакомившись с сочинением Аристоксена, он увидел, что *эта важная черта известных ему музыкально-теоретических опусов отсутствует в нем и по собственной инициативе решил «дополнить» текст*[3]. Возможно, на такой шаг его подвигли «благородные» соображения, поскольку он искренне верил, что в течение многовековой жизни рукописи этот раздел был утрачен, и задача состоит в его «возрождении», так как в его представлении музыкальная цивилизация немыслима без нотации. А знал он только византийскую невменную нотацию и не догадывался, что когда-то существовала совершенно иная. В результате в тексте Аристоксена оказалось упоминание одного из важнейших ее принципов – нотографическая фиксация интервалов.

[1] Об этом я уже рассказывал, см.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. С. 106–120; также см.: Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios / Hrsg. I. Düring // Göteborgs Högskolas Årskrift. 1932. № 38/2. S. LXXIX–LXXXII.

[2] В отличие от *musica speculativa* («умозрительная музыка»), которая не имела прямого отношения к византийской музыкальной практике, а продолжала традиции античной теории музыки, ставшие частью образовательной системы «квадривиума».

[3] Курсив мой. – *Ред.-сост.*

Что же касается неверных сведений вставленного византийского фрагмента о нотном выражении двух звуков разных тетрахордов, именовавшихся «нэтами», а также «месой» и «гипатой», нужно учитывать, что это однофункциональные звуки различных тетрахордов, довольно часто упоминаемые Аристоксеном[1]. Выявляя такие пары звуков, каждая из которых выполняла одни и те же задачи в своих тетрахордах, он пишет[2]:

Ὁρῶμεν γὰρ ὅτι νήτη μὲν καὶ μέση παρανήτης καὶ λιχανοῦ διαφέρεί κατὰ τὴν δύναμιν καὶ πάλιν αὖ παρανήτη τε καὶ λιχανὸς τρίτης τε καὶ παρυπάτης, ὡσαύτως δὲ καὶ οὗτοι παραμέσης τε καὶ ὑπάτης…	Ведь мы видим, что *нэта* и *меса* по значению отличаются от *паранэты* и *лиханоса*, а *паранэта* и *лиханос* в свою очередь [отличаются] от *триты* и *паргипаты* и точно так же эти последние [отличаются] от *парамесы* и *гипаты*…

А по представлениям византийского «редактора», который, очевидно, хорошо понимал идеи Аристоксена, эта монофункциональность требовала и одинаковых нотных символов. Поэтому нужно признать, что византийское «вкрапление» в текст Аристоксена имеет свою логику, но принципы организации буквенной античной нотации были иными.

Во всяком случае «византийская интервенция» в текст Аристоксена лишь подтверждает, что античная наука о музыке вплоть до III–IV веков ничего не знала о существовании нотации. А эта одна из важнейших причин, дающих основание «перенести» эпоху ее использования в тот исторический период, когда она была запечатлена и в своде рукописей, и в теоретическом музыкознании. Кроме того, к такому пересмотру воззрений обязывает еще одно обстоятельство, вытекающее из объективных особенностей исторической эволюции музыкального искусства как освоившего нотацию, так и еще не овладевшего ею.

Совершенно очевидно, что появление нотографии – свидетельство более высокого уровня развития. Такая же оценка может быть отнесена и к сопоставлению культур, лишенных письменности и сумевших приобрести ее. Ведь нотация по своим функциям в жизни общества почти аналогична роли письменности. Но история не знает ни одного случая, когда народ, приобщившийся к письменности и пользовавшийся ею столетиями, вдруг по собственному желанию на столь же продолжительный срок добровольно отказался от нее. Это противоречило бы всему, что известно о человечестве. Такая же ситуация и с нотацией, которая возникает при последовательном изучении древнеэллинской и византийской музыки. Согласно сложившимся воззрениям, *греки якобы долгое время*

[1] Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 202–223.

[2] *Aristoxeni* Elementa harmonica. P. 99.

использовали нотацию, а потом на шесть столетий отказались от нее. Графически это можно представить в следующей форме (здесь она условно ограничивается последним столетием Византийской империи):

	шесть столетий	
III век до н.э–IV век		X–XV века

«Перемещение» же нотации в тот исторический период, когда она запечатлена в музыкально-теоретических источниках, то есть начиная с III–IV века, аннулирует эту неестественную «пробоину» в истории музыки и приводит ситуацию в соответствие со всеми эволюционными нормами. Однако для такого радикального шага существует одна серьезная преграда. Она является следствием не реальной ситуации III–X веков, а сформировавшимися представлениями о византийской христианской цивилизации и ее музыке.

Как известно, весь свод сохранившихся источников по византийскому музыкальному искусству отражает историю лишь церковной музыки. Предельно же редкие упоминания в литературе о той, которая звучала вне храмов, не в состоянии сформировать мнение даже о самых основных аспектах этой сферы музицирования. Например, весьма краткие и односторонние сведения о внецерковной музыке ранневизантийской эпохи можно обнаружить в негативных высказываниях Отцов церкви[1]. Что же касается последующих периодов, то обзор источников показывает попадающиеся иногда в исторических работах или в художественной литературе небольшие фрагменты по данной тематике. С точки зрения информации о некультовой музыке византийские источники значительно уступают античным, и как следствие – эта сторона не привлекает внимание исследователей. В результате основное бытующее представление о византийской музыке – исключительно как о богослужебной. А с подобными воззрениями трудно представить в качестве византийских песнопений такие сохранившиеся образцы буквенной нотации, как «Гимн в честь Гелиоса», «Ямб в честь Музы», «Гимн Немесии», «Гимн Каллиопе и Аполлону» и другие.

Однако рано или поздно нужно будет понять: *языческая культура* греческого народа существовала многие столетия, значительно превышающие по продолжительности исторический период жизни самой Византийской империи. Ее традиции, в том числе и музыкальные, передавались из поколения в поколение в течение поистине необъятного времени, в результате чего они стали неотъемлемой частью генетической наследственности народа. Поэтому даже когда христианство стало государственной религией Византийской империи, они не могли сразу

[1] См. об этом: *Герцман Е.* На пути к музыкальной эстетике. Василий Великий о музыке // Жизнь религии в музыке. СПб. консерватория, 2007. С. 7–30; *Gertsman E.* Johannes Chrysostomos zwischen den musikinstrumenten // Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung. Wien, 2012. Bd. 1. Brno, 2014. S. 257–287.

выйти из обихода, о чем постоянно свидетельствуют средневековые источники любых исторических периодов.

Так, византийский историк первой половины VII века Феофилакт Симокатта (Θεοφύλακτος Σιμοκάττης) рассказывает о различных эпизодах из жизни империи, когда музыкальные инструменты, освященные еще языческими временами, «авлосы, сиринги и кифары, одновременно завлекая и очаровывая, собирали отовсюду [народ]»[1]. В его работе также сообщается о «музыкальных выступлениях» против императора и «сочиняя против него хулительные песни, [люди] музыкально насмехаясь, зловеще осмеивали [его]»[2]. Приблизительно о таком же эпизоде повествуется и в другой книге того же опуса, когда «толпа увлеченная [приобретенной] властью на ночном празднестве, [подогреваемая] чернью, с наглостью рапсодировала[3] против Маврикия[4] песни»[5].

Другой историк, уже рубежа XII–XIII веков, Никита Хониат в разделах своего исторического труда, озаглавленных «Царствование Исаака Ангела» и «Царствование Алексея Комнина», нередко упоминает те же самые аксессуары языческой музыкальной культуры – лиру, кифару, авлос, тимпаны – как постоянно участвующие в житейском обиходе. Он также свидетельствует о продолжающих свою жизнь «языческих» вокальных жанрах: свадебный «гименей», торжественный «пеан» и другие[6]. Аналогичные данные зафиксированы во многих других источниках самого разного жанрового направления[7]. Все это говорит о том, что отсутствуют серьезные причины, подтверждающие невозможность существования песнопений с «языческим» содержанием даже в среде истинных христиан.

Еще один факт, потенциально способный доказать реальность таких песенных традиций в византийской музыкальной жизни, – сообщение ряда рукописей, в которых тексты вышеупомянутых языческих песнопений приписываются поэту времен правления римского императора Адриана (117–136) – Месомеду. По данным византийской энциклопедии «Суда»,

[1] Theophylacti Smocattae Historiarum libri octo / Recognovit Imm. Bekkerus // Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae / Editio emmendatior et copiosior, consilio B.G. Niebuhrii C.F. instituto, auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae cintinuata. Bonnae, 1834. P. 59.

[2] Ibid. P. 103.

[3] Трудно понять, какой оттенок придавал этому событию глагол ῥαψῳδέω (рапсодировать), поскольку принято считать, что исполнение рапсода представляло собой не пение, а речитацию. Возможно, с точки зрения автора, это слово, связывавшееся всегда с древнеэллинскими исполнителями и составителями (компиляторами) эпических сказаний, должно было способствовать усилению впечатления от повествования.

[4] Маврикий – византийский император с 582 по 602 год.

[5] Theophylacti Smocattae Historiarum libri octo. P. 331.

[6] См.: Nicetae Choniatae Historia // Patrologia cursus completus. Series graeca / Ed. J.P. Migne. T. 139. Col. 793–1057 (passim).

[7] Даже их цитирование (не говоря уже об обсуждении) неоправданно расширило бы масштабы данной публикации.

он писал «различные песни»[1]. В античную эпоху по многим причинам поэты, как правило, считались и авторами музыки[2], при этом совершенно очевидно, что мелодии к стихам писали и композиторы, имена которых остались неизвестными. Во всяком случае эти нотированные тексты сохранились во многих рукописях, созданных десять и более столетий спустя после времени жизни Месомеда[3]. Поэтому нельзя исключать, что его стихи стали песнями не во время жизни автора, а значительно позже[4], то есть во времена уже Византийской империи.

Таким образом, существует достаточно *много свидетельств использования античной буквенной нотации в византийскую эпоху* начиная от музыкально-теоретических документов и кончая образцами нотированных песнопений. Нужно также учитывать, что нотация – феномен, находящийся вне идеологии. Например, после переворота 1917 года, когда трансформировались многие традиционные сферы жизни начиная от ономастики (менялись названия городов и вносились изменения даже в алфавит русского языка) до радикальной «перестройки» научных представлений об истории России, пятилинейная нотация (как и кириллица) не вышла из музыкального обихода. Даже большевикам стало ясно, что при ее помощи можно записывать не только «Боже, царя храни», но и первый гимн Советского Союза «Интернационал». Следовательно, изменение идеологических и религиозных постулатов не в состоянии отменить использование нотографической системы, принятой в музыкальной жизни общества. Ее изменения регулируются только эволюционными процессами музыкального мышления, отражающимися в художественной практике. А развитие музыкального мышления никак не связано с политическими и мировоззренческими переменами.

Весь комплекс этих данных позволяет не только предполагать, но и дает основание для утверждения: профессиональное развитие музыкального оформления богослужений христианской церкви, о котором говорят вышеприведенные свидетельства Вселенских и Поместных соборов, не могло обойтись без нотации. Все говорит о том, что это была

[1] Suidae Lexicon. Graece et Latine / Recensuit. G. Bernhardy. Tomus alterus. Halis et Brusvigae 1853. P. 791–792.

[2] Эта традиция имеет бесчисленное множество причин. Первая из них связана с гегемонией слова еще во времена архаичного синтетического искусства, когда музыка и танец были лишь побочными средствами художественной выразительности, помогающими воплощению образов, запечатленных в распевающемся тексте. Впоследствии композиторы на протяжении длительного времени находились в тени славы поэтов. Остальные причины были связаны с социальным статусом музыкантов в античном обществе.

[3] См.: *Mathiesen Th.J.* Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts. XI/95, 103, 198, 200, 236, 273 и др.

[4] Вспомним знаменитые примеры из новоевропейской истории: создание оперы «Отелло» Дж. Верди отделяет от эпохи появления ее литературного первоисточника три столетия, а оперу С. Рахманинова «Франческа да Римини» – пять столетий, и подобных примеров бесчисленное множество.

античная буквенная нотационная система, для доказательства чего, кроме перечисленных всех причин, существует также важнейший документ.

В рукописи, датирующейся палеографами рубежом III–IV веков Papyrus Oxyrhynchus 1786[1], содержится нотированный буквенной нотографией «Гимн в честь [Святой] Троицы». Впервые он стал известен в 20-х годах XX века[2], и представляет собой лист папируса, на лицевой стороне которого излагается договор о поставках зерна, а на оборотной – гимн Святой Троице, сопровождаемый нотными знаками гиполидийской тональности. Многие фрагменты (как текста, так и нотации) этого песнопения не сохранились. А то, что уцелело представляет собой следующее построение[3]:

Текст этого песнопения можно передать приблизительно так:

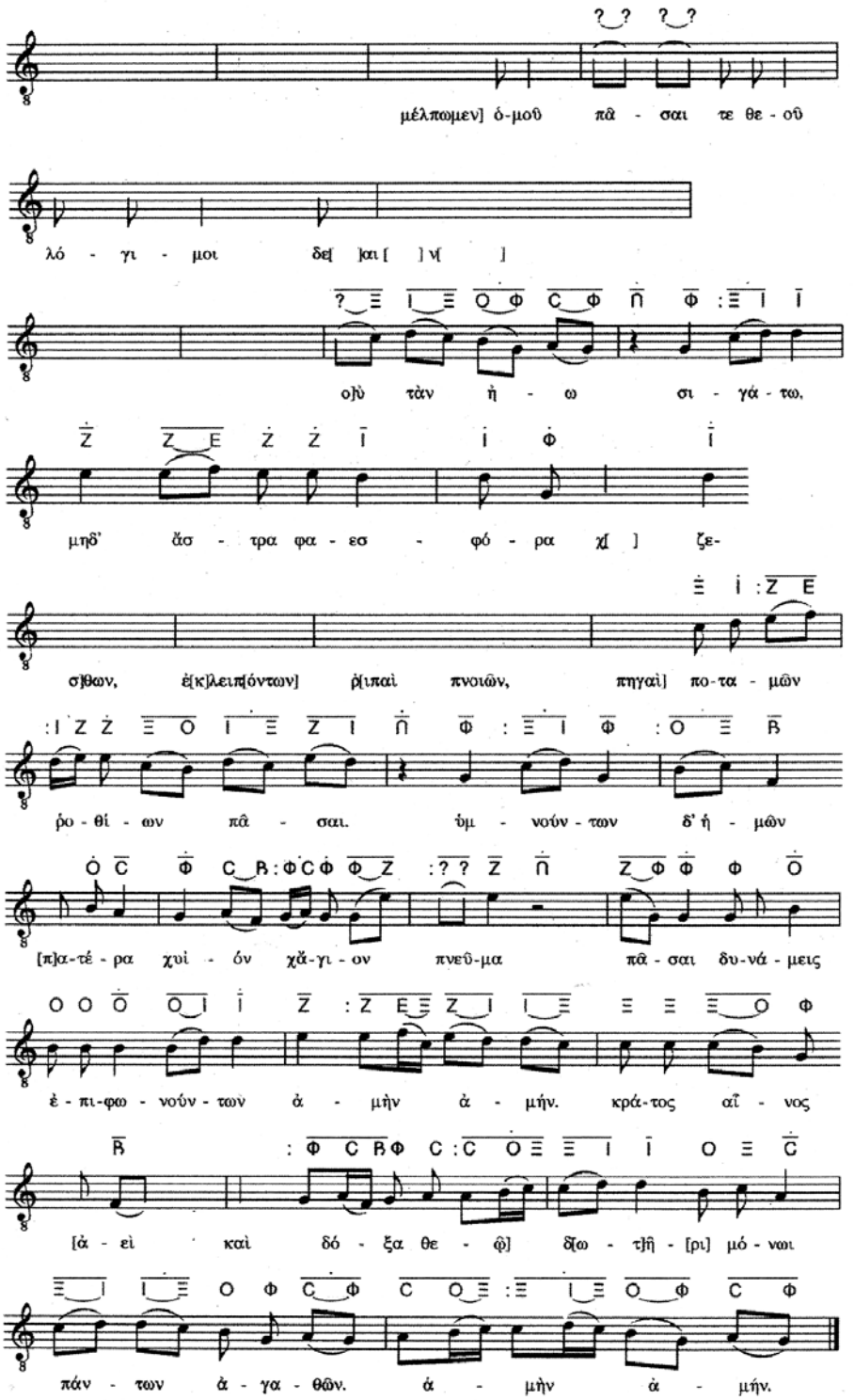
Все вместе, достойные, мы воспеваем Бога.
<…>.
Пусть пока [все] замолчит,
[а] светоносные звезды пусть не светят,
пусть прекратятся порывы ветров,
[а] все источники шумящих рек [замолкнут],
поскольку мы славим Отца, Сына и Святого Духа.
Пусть все силы возгласят «Аминь», «аминь».
Вечна крепость, хвала и слава Богу –
единственному дарителю всех благ.
Аминь. Аминь».

К сожалению, это единственный сохранившийся образец подобного рода, и это обстоятельство при поверхностном подходе к проблеме может послужить ложным аргументом в пользу ошибочной его трактовки – как экземпляра, появившегося случайно и не отражающего никаких реальных тенденций в церковной музыкальной практике.

Чтобы понять насколько ошибочна подобная точка зрения, нужно учитывать, что любой сохранившийся документ, переживший пятнадцать столетий (!) до того как он попал в научный обиход, не может толковаться как следствие случайности. Ведь в дошедших до нас материалах как

[1] Оксиринх – город, располагавшийся в Среднем Египте, приблизительно на 200 км южнее Каира и на 15 км западнее Нила. В его окрестностях были обнаружены многие папирусные источники и в том числе – ряд нотографических.

[2] *Hunt A.S., Jones H.S.* Christian Hymn with Musical Notation // The Oxyrchynchos Papyri / Ed. B.P. Grenfell, A.S. Hunt, E. Lobel. Vol. 15. 1922. P. 21–25; *Abert H.* Das älteste Denkmal der christlicher Kirchenmusik // Antike. Bd. 2. 1926. S. 524–529; *Idem*. Ein neuendeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten // Zeitschrift für Musikwissenachaft. 1921. Bd. 4. S. 282–290. *Grande C. del*. Inno cristiano antico // Rivista Indo-Greca Italica di Philologia, Lingua, Antichita. T. 7. 1923. P. 173–179: *Idem*. Intorno ai papyri musicali scoperti in Egitto // Chronique d'Égypte. T. 6. 1931. P. 450–455.

[3] Здесь документ приводится в транскрипции опубликованной в издании: *Pöhlmann E., West M.L.* Documents of Ancient Greek Music. The Extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary. Oxford, 2001. P. 190–191.

μέλπωμεν] ὁ-μοῦ πᾶ - σαι τε θε - οῦ
λό - γι - μοι δε[ ]αι [ ] ν[ ]
οὐ τὰν ἠ - ω σι - γά - τω,
μηδ' ἄσ - τρα φα - εσ - φό - ρα χ[ ] ζε-
σ]θων, ἐ[κ]λειπ[όντων] ῥ[ιπαὶ πνοιῶν, πηγαὶ] πο-τα - μῶν
ῥο - θί - ων πᾶ - σαι. ὑμ - νούν - των δ' ἡ - μῶν
[π]α-τέ - ρα χυὶ - όν χἄ-γι - ον πνεῦ-μα πᾶ - σαι δυ-νά - μεις
ἐ - πι-φω - νούν - των ἀ - μὴν ἀ - μήν. κρά-τος αἶ - νος
[ἀ - εὶ καὶ δό - ξα θε - ῷ] δ[ω - τ]ῆ - [ρι] μό - νωι
πάν - των ἀ - γα - θῶν. ἀ - μὴν ἀ - μήν.

литургических[1], так и певческих[2] такое песнопение отсутствует. А это означает, что оно могло звучать в храмах периода, от которого ничего не сохранилось. Кроме того, нужно учитывать, что в создании этого песнопения должен был принимать участие и автор текста – гимнограф, и творец музыки, владевший как творческим мастерством, так и теоретическо-практическими знаниями нотации. Но самое главное заключается в том, что без необходимости этот гимн никогда бы не появился.

Реальная ситуация, существовавшая в Византийской империи, привела к тому, что он уцелел только в одном-единственном экземпляре. Как уже указывалось, в период VIII–X веков в церковь стала внедряться новая невменная нотация. А с течением времени, спустя два–три поколения уже никто не знал, что собой представляла прежняя буквенная нотография. Кому же захочется хранить папирус, содержащий песнопение, текст которого нигде не поется, а нотные знаки уже никто не понимает. Именно по этой причине не сохранились богослужебные песнопения в буквенной нотации.

Но вне храма была несколько иная ситуация. Хорошо известно, что в той сфере, которую именуют «фольклорной», традиции сохраняются намного дольше. И существование там древних гимнов как нотированных, так и без нотации на протяжении достаточно продолжительного времени, вполне соответствует нормам этой среды.

Таким образом, приведенные в данной публикации материалы, как представляется, дают основание пересмотреть сложившиеся воззрения на развитие музыкального искусства при переходе от Античности к Средневековью. Новое видение этого процесса можно представить уже без бессмысленной «черной дыры» длиною в шесть столетий:

Античная буквенная нотация III–IV века – VII–IX века	Невменная «средневизантийская» нотация X–XVI века

Конечно, такая трактовка должна быть неоднократно и самым тщательным образом проверена. Но автор посчитал своим профессиональным долгом довести ее до сведения коллег.

[1] Le Typikon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix no. 40, X-e siècle. Introduction, texte critique, traduction et notes / Ed. by J. Mateos. T. II. Rome, 1963. P. 135–138; *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. I. Киев, 1895. С. 135–137.

[2] Например, см.: *Στάθης Γρ.* Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς – Ἅγιον Ὄρος. Α΄ – Γ΄. Ἀθῆναι, 1975–1976; *Χατζηγιακουμῆς Μ.* Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453–1832), Α΄, Ἀθῆναι, 1975; *Χατζηγιακουμῆς Μ.* Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 1453–1820. Ἀθῆναι, 1980; *Герцман Е.* Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Т. I–II. СПб., 1996–1999.

Раздел 7

Ключевые слова: Августин, музыка, модуляция, число, ритм, метр, движение, пропорция, время.

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Елена Двоскина

Область научных интересов: история музыкально-теоретических систем.

Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Раздел посвящен исследованию значений и контекстов определения музыки как *scientia bene modulandi*, которое впервые было зафиксировано в I веке н.э. (трактат Цензорина «De die natali») и с тех пор переходило из трактата в трактат до конца XVI века, передавая грани смысла от общего представления о слаженности, соразмерности частей до пения или игры на музыкальных инструментах. Подробнее всего эта дефиниция разбирается в трактате о музыке Аврелия Августина (354–430). Именно благодаря ему определение музыки как «знания модуляции» стало общепринятым в Европе. Начиная с XVII века в связи с коренной сменой музикологической парадигмы традиционная дефиниция исчезает из музыкальных трактатов, однако в XX веке преимущественно в России в трудах Лосева, Асафьева, Яворского, Конюса угол взгляда на существо музыки вновь заставляет вспомнить о понимании музыки как *scientia bene modulandi*, причем в дискурсе, весьма близком к тому, который был принят Августином более чем полутора тысячами лет раньше.

Scientia bene modulandi от Августина до Лосева*

Первое упоминание

Латинская фраза *scientia bene modulandi* – одна из самых знаменитых и популярных музыкальных дефиниций, прожившая очень долгую жизнь. Попробуем обрисовать приблизительные временные рамки узуса этой дефиниции. Первое использование этой фразы зафиксировано в трактате Цензорина «De die natali» («О дне рождения», III век).

Вот этот знаменитый фрагмент: «…nam sonos scienter tractavere et congruenti ordine reddidere illorum, ipsis autem sonis motuum modum mensuramque invenere geometrae magis quam musici. igitur musica est scientia bene modulandi: haec autem est in voce: sed vox alias gravior mittitur, alias acutior» («Но отыскивать в этих же самых звуках меру и величину [звуковысотных] движений относится больше к компетенции геометра, чем музыканта. Итак, музыка – это наука ладной соразмерности [движений]. Музыка выражается в звуке, звук же один пониже, другой повыше»[1].

Итак, музыка – это наука ладной соразмерности движений. Музыка выражается в звуке, звук же один пониже, другой повыше. Контекст фразы не дает возможности заключить, что Цензорин – ее автор. Несомненно, он повторял уже устоявшуюся дефиницию. Авторство ее неизвестно. Довольно долго в ученых кругах бытовало устойчивое мнение, что эта фраза восходит к Варрону. Первым, кто высказал эту гипотезу, был немецкий ученый Э. Хольцер[2]. Постепенно хольцеровская атрибуция стала общим

* Выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – Теория – Практика».

[1] Перевод С.Н. Лебедева. Цит. по: *Лебедев С.Н.* Μουσικοσ – musicus – музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 60.

[2] *Holzer E.* Varroniana. Ulm, 1890. S.6. После выхода этой монографии авторство Варрона, несмотря на его недоказанность, стало почти догмой, и почти все исследователи, говоря об обсуждаемой дефиниции, автоматически ссылались на Варрона как на первоисточник. Финэр утверждает, что определение заимствовано из книги III труда Варрона, ссылаясь при этом на Цензорина (*Saint Augustin*. La musique – de musica libri sex / Introd., trad. et notes de G. Finaert et F.-J. Thonnard. Paris, 1947. P. 484). Но в том месте трактата Цензорина, на которое ссылается французский исследователь, нет никаких указаний, что эта дефиниция находится у Варрона, и тем более в книге III, хотя в целом работа Цензорина изобилует ссылками на трактаты римского энциклопедиста. Далее, Перль возводит дефиницию к VII книге Варрона. Почему к Седьмой – неизвестно. Цензорина при этом он не упоминает вообще (*Augustinus Aurelius*. Musik. De musica libri sex / Übertr. von C.-J. Perl. Paderborn, 1962. S. 285). Наконец, такой крупный отечественный авторитет, как В. Бычков, опираясь, по всей вероятности, на Перля, также указывает на книгу VII энциклопедии Варрона как на источник приводимого Августином определения, но при этом он почему-то утверждает, что такую ссылку делает Кассиодор

местом. Лишь в конце прошлого века французская исследовательница И. Адо впервые указала на то, что у Хольцера, автора этой гипотезы, которая стала постепенно восприниматься как доказанный факт, нет никаких твердых оснований считать Варрона автором этой фразы. Однако за сто с лишним лет наросло довольно много ошибок и неточностей в атрибутировании, связанных как раз с мнением Хольцера.

Итак, первое известное упоминание этой дефиниции датируется III веком, и оно явно повторяет какого-то более старого автора. Последнее же ее упоминание (известное лично мне) – это ее цитирование Томасом Морли в конце XVI века; в своем англоязычном трактате «Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke» («Простое и доступное введение в практическую музыку», 1597) он приводит ее в оригинале и переводит в соответствии со своим представлением о ее смысле (см. ниже). Вне зависимости от того, действительно ли это последнее использование дефиниции по ее прямому назначению или еще всплывут ее единичные употребления, можно утверждать, что начиная с XVII века она выходит из обихода. Популярность этого определения явно истаивает в связи со сменой музыкальной парадигмы, о которой пойдет речь ниже. Это означает, что понятия, содержащиеся в интересующей сегодня нас дефиниции, перестают считаться сущностными для музыки, сменяясь другими.

Однако невозможно не понимать, что за полторы тысячи лет бытования дефиниции ее смысл неизбежно колебался, меняя, хотя бы и не кардинально, смысловые оттенки. Попробуем сейчас эти оттенки вкратце определить.

Из трех слов дефиниции проблематичность их понимания возрастает, пожалуй, в таком порядке: *bene – scientia – modulandi*. В каком смысле использовано здесь латинское *bene* (хорошо) – тоже неоднозначный вопрос, но из-за необходимости локализовать проблематику оставим его в стороне. На втором месте стоит слово *scientia*, которое часто переводят автоматически как «наука», но это не вполне верно в связи с разностью структуры античного и нововременного знания. И, наконец, самое проблематичное слово – это *modulor* и его дериваты – герундий *modulandi* и существительное *modulatio*, которые нас и будут преимущественно интересовать в настоящей работе.

Констатировав это, перейдем к объяснению второй пары рамок – именно тех, которые заданы в заглавии. Во-первых, надо объяснить, почему в заголовке мы говорим «от Августина», если бытование дефиниции зафиксировано раньше. И, во-вторых, какое отношение к обсуждаемой дефиниции имеет Лосев, работавший тогда, когда она уже несколько сотен лет не использовалась.

(*Бычков В.В.* Aestheticapatrum. Эстетика Отцов Церкви. М., 1995. С. 376). На самом деле Кассиодор, как и другие античные «арендаторы» дефиниции, приводит ее без всяких комментариев, не ссылаясь ни на Августина (хотя он, вероятно, знал августиновский трактат), ни на Цензорина, ни на Варрона.

Дефиниция Августина

Дело в том, что европейская культура, конечно, получила это определение не от Цензорина и не от его безымянного предшественника. Получила она его от блаженного Августина. На протяжении тысячелетия многие авторы указывают, что именно так, *scientia bene* (иногда *recte*) *modulandi* определяет музыку Pater (или divus) Augustinus. Действительно, это определение звучит в сравнительно раннем трактате Августина о музыке (387–391), и именно авторитет отца церкви, по всей вероятности, дал столь долгую жизнь этой дефиниции.

Поясним теперь появление в заголовке имени А.Ф. Лосева. Та концепция музыки, которую выдвигает Августин в своем трактате, тот смысл, который он вкладывает в интересующую нас сегодня дефиницию, утратив актуальность на пороге Нового времени начинает неожиданно возвращаться в начале XX века – хотя и облекаясь в другие термины.

У слова *modulatio* существует как общий, словарный смысл, так и терминологический. В современной теории музыки – примерно последние полтораста лет – термин *modulatio* означает переход из тональности в тональность. Это одно из главных средств построения формы, связывающее между собой разнотональные темы. Однако сколь бы важным фактором формообразования ни являлась «модуляция» в этом смысле слова, она никак не может претендовать на объяснение музыки как таковой. Попробуем проследить смысл этого определения.

Он упирается в смысл слова *modulatio*. Латинское слово *modulatio* обладает широчайшим спектром значений, которые в основном сводятся к кругу понятий, связанных с соразмерностью, слаженностью (*modus* по-латыни, как известно, означает меру, лад). Слово использовалось и в смысле соразмерности вообще, но и в узком смысле слова: звуковысотные слаженность и упорядоченность. Так, например, выражение *modulatio chororum*[1] (Марий Плоций) означает просто-напросто «хоровое пение». В так называемых «фрагментах Цензорина» читаем: «Модуляция – это разумное расположение тонов» («modulatio est modorum prudens dispositio»)[2].

Результатом понимания *modulatio* как звуковысотной слаженности нередко становится перевод этого слова просто как «мелодия» или – реже – пение. Тогда интересующая дефиниция звучит очень просто: музыка есть наука (знание) хорошего пения. Оставив в стороне вопрос – что такое «хорошее» пение (приятное звучание?) – обратимся к свидетельствам того, что с пониманием *modulatio* все не так просто. Августин в трактате «О музыке» подробно разбирает смысл интересующего нас термина:

«Наставник: Итак, если мы признаем, что "модуляция" (modulatio) зовется так от "меры" (modus), то не кажется ли тебе, что о мере – не достигнутой или превзойденной – можно говорить только относительно

[1] *Keil H.* Grammatici latini. Vol. VI. Lipsiae, 1857–1880. P. 499–500.

[2] Ibid. P. 609.

вещей, возникших благодаря некоему движению? Иными словами, если ничто не движется, можем ли мы опасаться выйти из меры?

Ученик: Никоим образом.

Н.: Значит, не без основания говорится о модуляции, что это есть некая искушенность в движении, или – [другими словами] – то, что существует, чтобы приводить нечто в верное движение. Ибо мы не можем говорить о верном движении в чем-то, если там не соблюдается мера.

У.: Не можем, конечно; но тогда нам необходимо разобраться с модуляцией вообще во всем хорошо сделанном; я ведь никогда не видел, чтобы что-нибудь получалось хорошо без верного движения.

Н.: А если все это существует благодаря самой музыке – хотя слово "модуляция" намного привычнее применительно к звучанию музыкальных инструментов (и не безосновательно)? <…>

Н.: Вернемся теперь к тому, что говорилось о модуляции. Мы определили, что это есть некая искушенность в движении. Подумай же, где этот термин более уместен: по отношению ли к тому движению, которое свободно, то есть является предметом стремления само по себе и само по себе доставляет удовольствие, – или к тому, которое оказывается в какой-то мере служебным; ибо все, что не самоценно, а является средством для чего-то другого, играет так или иначе служебную роль.

У.: По отношению к тому, конечно, которое само по себе – предмет стремления.

Н.: Значит, теперь доказано, что знание модулирования есть знание верного движения, то есть такого, которое само по себе – предмет стремления и поэтому само по себе доставляет удовольствие.

У.: Вполне доказано»[1].

В приведенном отрывке мы видим, что Августин комментирует понятие «модуляция» как производное от модуса – образа, лада, меры. А если есть мера – значит, есть то, что следует умерять; отсюда введение нового понятия – движения. Почти сразу после знаменитой дефиниции у Августина следует параллельное определение музыки – *scientia bene movendi*, наука (знание) хорошего движения[2]. Если понятие меры потенциально содержит в себе понятие движения, то *modulatio* неизбежно связано с движением актуально. Это движение обузданное, движение, организованное мерой. Согласно тому же Августину, модуляция – это *quaedam peritia movendi*: некая опытность, искусность в движении[3]. Таким образом, *modulatio* – понятие не статическое, а динамическое. *Modulatio* есть действие[4].

[1] *Августин Аврелий*. О музыке шесть книг / Перев. Е. Двоскиной. М., 2017. С. 18.

[2] Там же. С. 19.

[3] Там же. С. 18.

[4] Один из самых знаменитых музыкальных трактатов античности начинается словами: «Если бы были покой и неподвижность, была бы тишина. А если бы была тишина и не было движения, то никто бы ничего не услышал. Поэтому чтобы что-то услышать, прежде должны возникнуть удар и движение» – *Псевдо-Евклид*. Деление канона // Очерки истории античной музыки. СПб., 2015. С. 93.

Уже само по себе это положение показывает, что понятие *modulatio* имплицитно содержит что-то, что не умещается в обыденные смыслы «мелодии» или «пения». Если мы пройдемся по контекстам слова *modulatio*, то обнаружим, что ряд их вскрывает модальность, корректирующую это представление. Рискнем, вопреки напрашивающейся логике, для начала привести относительно поздний узус термина по причине его недвусмысленной яркости – свидетельство VII века, авторства Беды Достопочтенного. В его работе «De orthographia» (греко-латинский терминологический словарь) находится гнездо на букву R: Rhythmus graece, latine modulatio. Rhythmizo modulor[1].

Хотя этот труд написан лет триста спустя после Августина, он может только эксплицировать скрытую в этих понятиях модальность. В ретроспективном свете этого свидетельства мне кажется любопытным рассмотреть два значительно более ранних примера. Первый – «Institutio oratoria» («Ораторские наставления») Марка Фабия Квинтилиана (I век н.э.). Классический труд по риторике, скорее всего, известный и Августину, содержит целую главу о необходимости музыкального образования для ритора.

Приведу оттуда едва ли не самый проблематичный для перевода абзац: «Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in rhythmon et melos, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat» («Ритмичность в музыке двоякая: в звуковысотности и в телесном движении [танце]. И там, и там потребна мера. Аристоксен-музыкант свойства звуков подразделяет на ритм и мелос. Первый заключается в размеренности, второй – в пении и игре»)[2].

Теперь более ясной становится и одна из самых знаменитых латинских цитат. Это строка из Авсония, ставшая эпиграфом к тютчевскому «Певучесть есть в морских волнах»: «Est in arundineis modulatio musica ripis» (Epistola XXV, 13).

Традиционно она переводится: «Есть музыкальная стройность в прибрежных тростниках». «Стройность», подразумеваемая под *modulatio* в этой строке, должна пониматься в ритмическом, а не звуковысотном контексте: музыкальность тростника очевидным образом заключается в его ритмическом шелесте, но отнюдь не в пении как таковом.

В своем трактате о музыке Августин продолжил эту мысль. Он дал, как было сказано выше, недвусмысленную интерпретацию обсуждаемой дефиниции: «Musica est scientia bene movendi» («Музыка есть знание хорошего движения»).

Трактат Августина о музыке уникален среди других трудов на эту тему той же эпохи: это единственная работа о музыке, где во главу угла ставится именно ритм. Лишь один Августин рассматривает музыку как созерцание художественного, то есть определенным образом пропорционированного времени.

[1] См.: *Keil H.* Grammatici latini. Vol. VII. P. 288.

[2] *M. Fabi Quintiliani* Institutio oratoria / Hrsg. E. Bonnell. Bd. I. Leipzig, 1854. S. XXII.

Теперь, когда мы имеем ясное представление о ритмической составляющей термина *modulatio*, перевод *modulatio* как «пение» или «мелодия» получает новый оттенок. Сергей Лебедев, комментируя древнегреческий глагол μελῳδεῖν, цитирует Аристоксена: «“Мелодировать” означало петь дискретными интервалами, “перешагивая через промежутки между высотами, останавливаясь же на самих высотах и озвучивая только их; это и называется “петь” (μελῳδεῖν), то есть двигаться по интервалам»[1]. Действительно, теперь можно сказать, что связь понятий *modulari* и μελῳδεῖν достоверно существует: *modulatio* может означать упорядоченное («ладное») развертывание во времени музыкальных интервалов.

На протяжении Средневековья *modulatio* и *modulari* продолжают оставаться преимущественно субстанциальными для музыки понятиями. Они по-прежнему могут переводиться как пение, мелодия или даже иногда игра на инструменте; с одной стороны, ритмическая «мышца», коннотация размеренного развертывания во времени по-прежнему сохраняются, с другой – отходят на задний план по сравнению с августиновской трактовкой.

Изменение смысла

Аналогично меняются и контексты, и смыслы нашей дефиниции. Попробуем пунктиром обозначить разные этапы ее рефлексии. Они связаны с тремя возможными модусами рефлексии самого термина *modulatio*:

1. *Modulatio* как размеренность вообще, размеренность как таковая. Тогда музыка через *modulatio* понимается как сила, приводящая беспорядочное к порядку, хаотическое в космическое. Такое понимание музыки – неопифагорейское. Боэций, не использовавший эту дефиницию напрямую, подразумевает такую интерпретацию, говоря о *musica mundana et humana*. Описание музыки в подобном дискурсе с применением интересующей нас дефиниции встречаем у Кассиодора: «Musica ergo disciplina per omnes actus vitae nostrae hac ratione diffunditur. Primum, si Creatoris mandata faciamus, et puris mentibus statutis ab eo regulis serviamus. Quidquid enim loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rhythmos harmoniae, virtutibus probatur esse sociatum. Musica quippe est scientia bene modulandi: quodsi nos bona conversatione tractemus, tali disciplinae probamur semper esse sociati: quando vero iniquitates gerimus, Musicam non habemus. Coelum quoque et terra, vel omnia, quae in eis superna dispensatione peraguntur, non sunt sine musica disciplina: cum Pythagoras hunc mundum per Musicam conditum, et gubernari posse testetur» («Итак, музыкой проникнуты все деяния в нашей жизни, если, конечно, мы подчиняемся прежде всего

[1] [*Лебедев С.Н.*] Модуляция (музыка) // https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D1%83%D0%BB%D1%8F%D1%86%D0%B8%D1%8F_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B). 3-е изд., исправленное и дополненное. М.: COUP, 2007.

повелениям Создателя и чистым разумом следуем установленным Им законам. Ибо что бы мы ни произнесли и какое бы внутреннее действие ни породило биение нашего пульса, все это посредством музыкального ритма подчиняется власти гармонии. Действительно, *musica est scientia bene modulandi*, и когда мы ведем правильный образ жизни, то всегда связаны с этой прекрасной дисциплиной. Однако если мы грешим, то уже не обладаем музыкой. В небесах и в земле, во всем, что существует в них, благодаря силе сверхъестественной власти, присутствует музыкальное учение. Пифагор свидетельствует, что этот мир был создан с помощью музыки и может управляться ею»[1]).

Чуть ниже у того же автора мы видим лаконичное уточнение, которое яснее демонстрирует принадлежность автора, хотя и христианина, к неопифагорейской традиции: «Musica est disciplina vel scientia, quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his, qui inveniuntur in sonis» («Наука музыка – это отрасль знания, рассматривающая числа в отношении к звукам»).

Такая трактовка знаменитой дефиниции не должна считаться античной *par excellence*: она, хоть и нечасто, встречается и значительно позднее. Приведу здесь лишь один пример – трактат XV века, принадлежащий Адаму из Фульды: «Sed Augustinus ad Hieronymum dicit: musica est scientia sensusve bene modulandi ad admonitionem rei magnae etiam mortalibus rationales habentibus animas Dei largitate concessa» («Но Августин говорит Иерониму так: музыка есть знание или ощущение хорошей модуляции, которую Божия щедрость дарует смертным, обладающим разумными душами, для наставления в великих вещах» – De musica. 1, 1).

2. *Modulatio* как налаженное ритмическое движение. Дискурс гораздо менее характерный, но для понимания музыки принципиальный. Примеры такого понимания *modulatio* у Марка Фабия Квинтилиана и Беды Достопочтенного уже приводились выше; использование *modulatio* как коренного понятия музыки, взятой в дискурсе созерцания художественно пропорционированного времени свойственно только Августину. Отсюда коннотации *modulatio* с понятием течения, числа, ритма.

3. *Modulatio* как пение, но не в нововременном «статическом» смысле исполнения сочиненной мелодии, а распева по модели. Один из множества характерных примеров – трактат «Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis» («Краткое напоминание, как распевать тоны и псалмы», X век). Демонстрируя попевки-модели на каждый из восьми церковных тонов (*tonus* – один из средневековых терминов, обозначающих лад), анонимный автор неизменно называет их «модуляциями» и в конце резюмирует: «Hae sunt modulationes, quas ad antifonas accipimus octo tonorum» («Сии суть *modulationes*, которые у нас приняты для антифонов восьми тонов»)[2].

[1] *Кассиодор.* О музыке / Пер. и коммент. П.С. Бродской // Школа и педагогическая мысль Средних веков, Возрождения и начала Нового времени. М., 1991. С. 26–85. Перевод цитируемого фрагмента предлагается с некоторой моей правкой.

[2] Commemoratio brevis… // Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Collecti a Martino Gerberto. Tomus I. 1784. P. 216.

Здесь уже ушло ощущение ритмичности *modulatio* как пропорционирования времени, однако еще явно присутствует *modulatio* как развертывание во времени звуковысотной (теперь – чисто звуковысотной!) модели.

4. *Modulatio* как музицирование – в самом узком, прикладном понимании этого слова. Согласно такому толкованию термина *modulatio*, музыка – это знание искусства композиции.

Примером подобного контекста может служить трактат Глареана «Dodekachordon» («Двенадцатиструнник»), где в первых же строках интересующая нас дефиниция (в гуманистически-рациональном варианте «recte modulandi scientia») служит определением «musica practica»[1]. Как же, по мнению Глареана, следует определять «теоретическую» музыку? Для этого он цитирует уже Боэция: «Музыка есть способность оценить с помощью ощущения и разума разницу между высокими и низкими звуками».

Курьез цитирования состоит в том, что Боэций определяет таким образом не «музыку», а «гармонику», то есть одну из трех частей «музыки» наряду с ритмикой и метрикой. Получается, что при почти буквальном заимствовании не только терминологии, но и, так сказать, фразеологии античной теории, их внутреннее наполнение меняется с точностью до наоборот. Один из разделов античной музыки (гармоника) разрастается для Глареана до значения всей музыки, да еще взятой в своем наивысшем, то есть умозрительном аспекте (умение различать, то есть знание); наиболее же обобщенное и чисто умозрительное античное определение музыки, охватывающее все ее параметры, сжимается до прикладного, почти ремесленного: под «наукой верной модуляции» в этом контексте приходится понимать, попросту говоря, «умение сочинять», то есть ремесло. Мог ли Августин представить себе, что это определение, избранное им именно ради его высокой абстрактности, окажется приложимым как раз к той «музыке», которую он и за музыку-то не считает, к «музыке практической».

Однако порой на дне этого определения еще тлеет имплицитная модальность слова μελῳδεῖν – по определению С.Н. Лебедева упорядоченное («ладное») развертывание во времени музыкальных интервалов: «Haec ergo Musica, quae sensus, & rationis iudicio perficitur (ut eam definit Aristides, inter Graecos autor non ignobiles, in principio suae Musicae) est modulandi, & eorum, quae ad modulandum pertinet, scientia. Quae definitio non multum discrepat ab ea, quam, tradit D. Augustinus lib. primo de Musica, ubi illam esse ait, bene modulandi scientiam» («Стало быть, сия Музыка, которая образуется с помощью суждения чувства и разума, есть (как ее определяет Аристид, небезызвестный среди греков автор, в начале своей “Музыки”) наука модуляции и того, что с модуляцией связано. Каковое определение не слишком отличается от того, которое передает Божественный Августин в первой книге о музыке, где называет ее

[1] Definitio Practices. Musica est recte modulandi scientia. Divus Augustinus. Определение практической [музыки]: музыка есть наука правильной модуляции. Божественный Августин.

наукой хорошей модуляции»)[1]. Здесь следует иметь в виду, что словами «наука модуляции» Салинас переводит Аристидову дефиницию «наука мелоса» (*epistheme melous*).

Смена парадигмы

Наконец, на последнем этапе – в Новое время – *musica* отрывается от *modulatio*; отныне эти два понятия существуют по отдельности.

Как известно, в Новое время и особенно к XVIII веку меняется парадигма музыкальной рефлексии. Спекулятивно-интеллектуальный дискурс сменяется интеллектуально-сенситивным. Созерцание разума сменяется воспитанием чувств. Пара «разум – природа» из противопоставления становится параллелью: природа разумна, разум естественен. Меняются и определения как *musica*, так и *modulatio*. Они более не объясняются одно через другое, но понимаются автономно одно от другого, причем в разных логических плоскостях. Так, в музыкальной теории XVIII века *modulatio* означает развертывание лада[2], то есть гармоническое движение внутри лада[3]. *Modulatio* есть налаженное движение, развертывание во времени лада, то есть звуковысотной структуры.

Итак, модуляция – понятие а) частное и б) ученое. Музыка же – а) как общее понятие – искусство, призванное приводить в волнение человеческие чувства; б) как прикладное же – владение техникой композиции.

Приведу несколько контекстов.

«Quid est Musica? Est quae rectas cantandi formulas demonstrate. Teuto eyne singe kunst» («Что есть музыка? Это та, которая учит правильно петь. По-немецки же – искусство пения»). Это начало трактата Лампадия «Compendium musicae» («Компендиум музыки», 1537) примечательно вот в каком отношении. Автор, не отказываясь покамест ни от латинского языка, ни от известного ему определения *scientia bene* (или *recte*) *modulandi*, решительно заменяет слово *modulatio* более узким понятием, которое ему представляется более пригодным – *cantus*. Именно в этот момент понятие музыки почти теряет коннотацию становления во времени, которая оставалась присуща ему весь период, когда сердцевиной понимания музыки была *modulatio*. (Характерно, что Марк Мейбом, переводивший трактат Аристида на латинский язык всего лишь веком позже (издание 1652 года), даст перевод слова «наука мелоса» – *epistheme melous* – как *scientia cantus*.)

[1] Francisci Salinae… de Musica libri Septem. Vol. 1–2. Salamanca: Mathias Gastius, 1577

[2] См.: *Кириллина Л.В.* Бетховен и теория музыки XVIII – начала XIX века. Дипломная работа. Московская консерватория, 1985. Т. 2. С. 158.

[3] Так, для И.Г. Вальтера «хорошо модулировать» значит «следовать хорошим правилам лада, а для Маттезона – «*оставаться* в ладу или тональности». Цит. по: *Холопов Ю.Н.* Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. Сборник статей. М., 1971. С. 334. Курсив мой. – *Е.Д.*

С этим моментом, когда созерцательное становится прикладным, совпадает и поворот лингвистический – появляется потребность пояснить ключевую дефиницию на родном языке, тем самым отрезав ее от родового корня (а постепенно и полностью переходить с латыни на родной язык).

Вот еще несколько примеров. Вольфганг Каспар Принц. Compendium musicale (Музыкальный компендиум, 1689): «Musica est ars quae suavis harmonia excitatur ad commovendum animos auditorium.

Finis musicae internus est suavis harmonia, externus commotion affectuum.

Subiectum quod finis musicae introducitur, est auditor, isque non rigorosus et stoicus, sed attentus et musicam amans» («Музыка есть искусство, выражаемое сладостной гармонией, чтобы взволновать дух слушателей.

Внутренняя цель музыки есть сладостная гармония, внешняя – возбуждение аффектов.

Субъект, на который направлена цель музыки, есть слушатель. И он должен быть не груб и неотесан (?), но прилежен (внимателен?) и любить музыку»).

Иоганн Готфрид Вальтер. Musikalisches Lexicon («Музыкальный лексикон», 1732): «Musica <… bedeutet uberhaupt die Ton-Kunst, dass ist die Wissenschaft wohl zu singen, zu spielen und zu komponieren» («Музыка <…> означает преимущественно искусство звуков, то есть умение хорошо петь, играть и сочинять»).

Последнюю цитату из трактата Иоганна Георга Зульцера 1771–1774 годов я решусь привести сразу в русском переводе Ивана Морозова 1781 года: «Музыка выражает красоту и приятность в звуках»[1].

Если в XVII веке культ научного знания еще порождает «большие концепции», музыкальные «суммы», встраивающие музыку в систему мировой гармонии (вспомним Кирхера, Кеплера, Мерсенна), то в XVIII–XIX веках труды *de musica* суть преимущественно учебники, бывшие *compendium musicae*, то есть прикладные пособия, касающиеся ремесла музыканта-исполнителя или композитора-«компониста».

XX век – время новых «больших концепций», взрыва музыкального языка, когда появляется потребность осознавать музыку заново. И хотя старая фундаментальная дефиниция уже прочно забыта, к этой проблеме почти одновременно с разных сторон начинают словно бы подкрадываться совершенно разные по духу мыслители. Их объединяет взгляд на музыку как на отчужденное от условий «здесь и сейчас» явление, как на результат действия первичных сил природы – хоть и нашедших свое выражение в тех или иных исторических условиях.

Прежде всего это Б.Л. Яворский (1877–1942), чье учение о ладовом ритме хоть и трактует на первый взгляд прежде всего о звуковысотной, а не временно́й структуре музыкальной ткани, но раскрывает жизнь лада во времени, с очень остро ощущаемым преобразованием хаотического потока в структуру, тяготением к покою и постоянно обновляемым

[1] *Зульцер И.Г.* Сокращение всех наук и других частей учености. М., 1781.

импульсом к движению. Само выражение «ладовый ритм» этимологически точно передает смысл слова *modulatio*.

Еще более очевидна близость августиновской концепции музыки в книге Б.В. Асафьева (1884–1949) «Музыкальная форма как процесс» (1-я часть написана в 1925 году). Когда Асафьев говорит о процессуальности музыкальной формы – формы как организации музыкального движения, где каждое мгновение не исчезает в прошлом, а отливается в неподвижный кристалл, подразумевается, в сущности, именно *modulatio* как «обузданное движение» или, еще вернее, становление.

Соблазнительно вспомнить также Г.Э. Конюса (1862–1933). Теория метротектонизма, выдвинутая им, имеет своим предметом музыкальную форму, понятую, на первый взгляд, статично: он, как известно, рассматривает музыкальный феномен как явление пространственное и в этом смысле откристаллизовавшееся, неподвижное во временно́м отношении. В этом смысле идея *modulatio* словно бы остается вне поля зрения исследователя. Однако более пристальное знакомство со стилем мышления Конюса показывает, что интуиция становления и ему не чужда. «Музыкальное произведение – приведенный в звучание участок времени»[1], – пишет он; время же это – не сплошное, а пульсирующее. Ощущение музыкального времени, которое, в отличие от обычного, выхвачено из сплошного потока и ввергнуто в «размеренное становление», вызывает к жизни терминологию «биологически окрашенную»: произведение именуется «музыкальным организмом», который испускает «пульсовые волны», временной отрезок, равный длине одной пульсовой волны (то есть такт), называется клеткой, метр делится на скелетный и покровный и т.д.[2].

Вполне натурально, что в философском ракурсе эту концепцию наиболее точно выразил А.Ф. Лосев (1893–1988): в своей работе «Музыка как предмет логики» (1927) он характеризует музыкальное бытие как что-то, что «непрерывно движется, стремится, влечется» (можно было бы добавить «течет» – и тождественность этого определения со смыслом греческого *rhythmos* стала бы полной), при этом будучи «сплошным настоящим, без ухода в прошлое, изменение с присутствием изменившегося»[3]. Лосев говорит о двух аспектах музыкального бытия: как о чистой стихии до всяческой оформленности и как о произведении искусства, то есть привнесении числа в хаос. Но это тоже не что иное, как развертывание понятия *modulatio* – сопряжение течения и меры[4].

Итак, на исходе второго тысячелетия музыка вновь рефлексируется как *scientia bene modulandi*: эта рефлексия в том или ином ключе актуальна для любого этапа истории музыки.

[1] *Конюс Г.Э.* Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965. С. 87.

[2] См.: *Лыжов Г.* Теория метротектонизма Г.Э. Конюса // Музыкально-теоретические системы. М., 2006. С. 398.

[3] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений М., 1990. С. 210.

[4] Ту же мысль Лосев лаконично формулирует ниже: «Жизнь чисел – вот сущность музыки» (Там же. С. 255).

Раздел 8

Ключевые слова: Античность, трактат о музыке, теория музыки, звуковое пространство, шкала.

Андрей Богомолов

Область научных интересов: Философия & история музыки, философия & история искусств.

Ассистент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Раздел посвящен проблеме организации звуковысотного пространства в перспективе от теории музыки Античности до Нового времени. Показано, что пространственная сторона музыки, выраженная в линейной проекции музыкальных ступеней, моделируется историческим культурным сознанием. Автор применяет понятия агрегатного и систематического пространства (Э. Панофский) к модели организации звуковой шкалы, выработанной в рамках античной культурной парадигмы, чтобы осмыслить конкретно-исторический материал в мета теоретическом горизонте философии культуры.

К проблеме конструирования звукового пространства в теории музыки Античности*

Музыка и философия культуры

Убеждение в том, что в области искусства звука отсутствуют строгие рационально обоснованные основания, отталкиваясь от которых можно было бы выстроить какую-либо теоретическую позицию, является причиной частого исключения из философского дискурса тем, так или иначе касающихся музыки[1]. Иначе говоря, музыка предназначена для того, чтобы слушать и переживать, но не рассуждать о ней; ее нормы и правила относятся к сфере теории музыки, то есть области *технического*, тогда как философский подход предполагает конструирование метатеоретической позиции, выстроить которую на основании практического и теоретического уровней музыки оказывается если не окончательно невозможным, то крайне проблематичным[2].

Выход из такого предубеждения предлагает философия культуры – направление мысли, обращающееся к различного рода проблемам среды, в равной степени создающейся человеком и создающей человека и формирующей в себе как целом все уровни человеческой деятельности. Опираясь на этот фундамент, мы рассмотрим музыку как деятельность, включенную в современный ей культурный контекст и относящуюся к нему как часть к целому. Эта позиция в том числе исходит из принципа гомогенности исторически синхронных культурных феноменов, формирующихся на единой мировоззренческой «почве».

Исходя из вышесказанного, предлагаем опереться на два важных принципа, один из которых предполагает поиск в пределах исследуемого предмета некоторых строгих оснований, способных стать фундаментом подобного исследования, а другой исключает абстрактную теоретичность, требуя обязательную культурно-историческую привязку озвученных тезисов к феноменальным данностям, что очевидно из названия, поскольку речь о принципах конструирования звукового пространства.

Что касается первого принципа, то такой исторически-объективной сущностью в рамках настоящего рассмотрения можно считать музыкальный звукоряд, то есть организованную последовательность

* Выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – Теория – Практика».

[1] Сказанное, впрочем, справедливо и для других сфер художественного творчества.

[2] Сложившаяся ситуация выглядит тем загадочней, что музыка едва ли не первой из сферы искусств попала в поле зрения философии. Достаточно указать на то, что Пифагор Самосский, придумавший, как считается, само слово «философия» и ставший таким образом своего рода первым философом, явился одновременно и «отцом» музыки как научной дисциплины, как ее понимала древнегреческая культура.

высотных позиций – ступеней звукоряда. Причины такого выбора вкратце сводятся к тому факту, что звукоряд необходимо предполагает определенную систематизацию входящих в него звуков[1]. Этот факт исключает произвол выбранных элементов даже в том случае, если культура не создает «высокоорганизованной», то есть текстуально эксплицированной музыкальной теории.

В условиях античной, а позже – западноевропейской музыкальной теории принципиальный момент организации закрепляется восходящей к пифагорейской школе теорией, опирающейся на строгие, математические основания. Тем самым момент вероятного субъективного произвола или случайность исторически сформировавшихся звукорядов на базе традиционно используемых инструментов ограничена строгим расчетом всех возможных ступеней музыкальной шкалы. Звукоряд, однако, является лишь фрагментом конструируемого музыкальной теорией звукового пространства. По этой причине нам необходимо выйти за пределы звукоряда и рассмотреть звуковысотную систему как целое – как сумму доступного конкретной культуре звукового диапазона, представленного системой звукорядов. Таким образом, не столько сам звукоряд и принципы его организации будут находиться в центре нашего внимания, сколько вся звуковысотная система.

«Звуковое пространство»

Строго говоря, словосочетание «звуковое пространство»[2] применительно к временно́му искусству, каковым является музыка, может рассматриваться как метафора. Например, можно выстраивать различного рода ассоциативные ряды, рассуждая о «пространствах», изображаемых или выстраиваемых музыкальным произведением, в процессе его восприятия. В этом случае оказывается, что такое «пространство» есть производное от звукового потока. Иначе говоря, то пространство, которое мы находим в самой музыке. Но если мыслить звуковое «пространство» не в качестве концепта, а формы представления музыкальных явлений, то окажется, что употребление пространственных ориентиров в разговоре о звуковых явлениях, можно сказать, естественно.

Изначально используемые определения качества звука в отношении, например, его высоты, ассоциативно соотносят эти представления с пространственными ориентирами. Звуки могут быть «высокими»

[1] Ср.: М. Вебер пишет, что «необходимо всячески остерегаться представлять себе первобытную музыку как хаос, где царят беззаконие и произвол» (*Вебер М.* Рациональные и социологические основания музыки // *Вебер М.* Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. С. 488).

[2] Здесь и далее: употребление термина «пространство» в кавычках обусловлено тем, что применительно к описанию акустических феноменов его значение не следует понимать буквально.

и «низкими» и вступать в отношения «выше – ниже». Линейная проекция звуков, выстроенная согласно отношению «выше – ниже», определяется как звуковая шкала[1]. Как целое она является совокупностью доступных восприятию или осмыслению высотных позиций, как часть представлена замкнутым фрагментом – звукорядом.

Отношения между целым (шкалой) и частью (звукорядом) носят художественно-эстетический характер. Целое не может выступать в качестве художественно ценного объекта, поскольку представляет собой простую линейную последовательность всех доступных практике (актуальных) ступеней, организованную в соответствии с определенной звуковысотной грамматикой (в античной и западноевропейской традиции – математической по своему генезису). Представленная таким образом шкала есть, по сути, домузыкальная реальность, включающая всю сумму структурных единиц-звуков[2].

Звукоряд как фрагмент шкалы есть, прямо противоположным образом, ценностно-определенный объект, различающий входящие в него ступени функционально-акустически. С этой точки зрения, звукоряд принципиально отличается от шкалы *неоднородностью* составляющих его элементов[3]. Таким образом, можно сделать вывод, что музыкальный звукоряд как функционально и акустически неоднородная последовательность звуков и есть непосредственное условие появления музыкального объекта[4].

На основании сказанного мы можем выстроить прямо противоположную схему взаимосвязи музыки и пространства той, что была обрисована выше. Как форма представления музыкальных событий «пространство» – это то, что содержит музыку.

В каком смысле можно говорить о пространстве применительно к искусству, феноменальное существование результатов которого имеет временно́й характер? Очевидно, что мы не можем мыслить его подобно физическому пространству, характеризующемуся понятием протяженности и линейной измеримости. Физическое пространство (равно как реальность, так и абстракция) предполагает качество вместимости вещей. Иначе говоря, пространство – это символическая форма, предполагающая *наличность* вещей, равно как и промежутки между вещами.

[1] Понятие «шкала» указывает на совокупность высотных позиций.

[2] В целом описанной схемой мы хотим показать следующее: рационально организованная музыкальная теория необходимо опирается на уже «размеченное» звуковое пространство, которое, взятое как есть, вместе с тем не может выступать как художественный объект, поскольку есть простая линейно организованная совокупность высотных ступеней. Чтобы звуковая шкала стала музыкой, в ней необходимо создать неоднородность акустических элементов.

[3] Звуковая шкала, наоборот, может характеризоваться как структурная *однородность*.

[4] Тут необходимо сделать принципиальную оговорку. Очевидно, что сказанное имеет отношение только к определенным историко-культурным традициям. Высказанные тезисы окажутся не соответствующими реальному положению дел, если применить их, например, к ситуации XX века.

Иначе говоря, пространство есть нечто внешнее заполняющим его предметам, включающее в себе их сумму и расстояние между ними как отсутствие предметов (не вещи).

В то же время музыкальное пространство, очевидно, не может мыслиться вне составляющих его «вещей» (то есть звуков), ибо они оказываются не только элементами, расположенными «внутри» этого пространства, но и сами как сумма есть это пространство. Отсюда следует, что говорить о качестве звукового пространства можно лишь исходя из анализа отношений составляющих его элементов, то есть звуков.

М. Вебер предположил, что представление о шкале лежит в основе всякой рационально обоснованной музыкальной теории[1]. Шкала, представляющая собой линейную проекцию значимых звуковых событий, есть абстракция. Таким образом, музыкальная теория имеет дело с абстракциями, осмысляющими временные события в виде пространственных структур. Именно по этой причине словосочетание «звуковое пространство» не может считаться метафорой, поскольку имеет свой денотат.

Появление сложноорганизованной музыкальной теории, решившей проблему описания звукового пространства, связано в средиземноморском регионе с древнегреческой философской традицией. Именно здесь была сформулирована принципиально важная для всей последующей западноевропейской музыкальной культуры строгая наука о музыке, которая смогла абстрагировать временны́е явления посредством их причастности Числу и как закономерный итог такой методологии – представить временны́е феномены в виде линейной (то есть пространственной) проекции ступеней. Иными словами, описать строгим формальным языком структуру звукового пространства.

Переведя переживание временны́х феноменов в область пространственных представлений, то есть мысля о них как о линейной проекции тонов, человеческая мысль, очевидно, моделирует последнюю в согласии с определенными представлениями о структуре пространства. Согласованность такого рода, безусловно, не предполагает сознательного выбора той или иной пространственной модели просто потому, что и последняя далеко не всегда предстает в виде законченного концепта. Однако исходя из гносеологических преимуществ исторической перспективы, позволяющей охватить некогда живые процессы в их статике, мы можем попробовать рассмотреть в способах организации музыкальной шкалы такую «перекличку» фундаментальных представлений о концепте пространства. Разницу в способах восприятия и организации звукового пространства удобно проследить в сравнительном обзоре античной и западноевропейской моделей.

[1] *Вебер М.* Рациональные и социологические основания музыки. С. 492.

Звук как телесный объект

Античная наука о звуковых феноменах – гармоника – занимается вопросами организации звукового пространства[1]. Число, этот универсальный для древнегреческого сознания инструмент познания, примененное к звуку, стало эвристическим инструментом разметки звукового пространства. Гармоника как дисциплина в этом смысле стоит существенно ближе геометрии, чем музыкальной практике. Неудивительно, что *гармоника, занимающаяся, по сути, маркировкой звукового пространства, если так можно выразиться, геометрична в своих положениях и математична по своему инструментарию*[2], а теоремы трактата «Деление канона» работают с абстрагированным звучащим как с отношениями частей линейного отрезка, материальным воплощением которого являлся монохорд или канон. Таким образом, невещественный объект исследования (звук) мыслился de facto как телесный.

А.Ф. Лосев в первом томе «Истории античной эстетики» специально обращает внимание на факт телесной интуиции в интерпретации числа в античной философии: «…пифагорейцы мыслили свои числа структурно, фигурно. Они получали их путем мысленного очерчивания вещей, путем мысленного скольжения по их границам. Тем самым в их числах есть нечто геометрическое. Однако пифагорейцы отличали геометрические числа от геометрических фигур. Числа геометричны, но мысленно геометричны, внепространственно геометричны. Они суть некоторые мысленные, умственные фигурности вещей»[3].

С этим перекликается и утверждение Э. Панофского: «Классическое античное искусство было искусством чистой телесности, которое в качестве художественной действительности признавало не просто видимое, но осязаемое…»[4].

Отталкиваясь от этих замечаний, мы сформулируем следующий тезис: *звук в античной музыкальной теории конципирован как тело или, если термин «тело» слишком тесно соединен с понятием протяженности, можно сказать: как «телесный объект». «Телесность»* в данном контексте предлагается отделять от сугубо физических параметров

[1] Мы намеренно не хотим употреблять термин «музыка» и говорить «наука о музыке», поскольку в системе научно-философского знания гармоника как теоретическая дисциплина рассматривалась в качестве одной из наук о сущем вообще, феноменальной стороной которой является собственно звучащее.

[2] Курсив мой. – *Ред.-сост.*

[3] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика / Вступ. ст. А.А. Тахо-Годи. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. Т. 1. С. 291.

[4] *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 9.

и представлений о протяженности, по аналогии с «внепространственной геометричностью» А.Ф. Лосева.

В прояснении тезиса о «телесности» звука можно снова обратиться к работе Лосева, где даны примеры в том числе и довольно прямой ассоциации музыкальных тонов и интервалов с геометрическими телами, представленными в форме многогранников и с телесными объектами у древнегреческих атомистов.

Итак, опираясь на цитату А.Ф. Лосева, можно выдвинуть предположение, что *звук для античного сознания телесен*. Под этим тезисом можно подразумевать то, что к объяснению форм его организации применяются концепты, схожие или те же самые, что и при описании пространственных объектов. Только с этой оговоркой звук может мыслиться как внепространственный телесный объект. Но эта мыслимая внепространственная телесность обретает свое содержание только в системе звуков, в их взаимном отношении. Звуки в шкале выстраиваются по взаимным отношениям, схожим с пространственными, формируя тем самым реальность более высокого порядка – звуковое пространство. Последнее в определенном смысле только тогда и становится предметом мысли, когда отдельно взятый звук обретает в нем свое «место».

Действительно, важнейшим качеством для такой субстанции, как звук, в рамках системного подхода (то есть рассматривающего звук как часть системы) будет представление о его месте. По сути, это единственное наиболее прямо прилагаемое к звуку «телесное» качество, поскольку соотнести звук с такими исчислимыми понятиями как «протяженность» и «вес» можно, видимо, только метафорически.

Это «место» в гармонике определено уникальным численно выраженным идентификатором. В качестве такового выступает математическое отношение двух целых чисел вида $^{A}/_{B}$, где А указывает на количество частей разделенной целой струны, а В – количество звучащих частей струны[1]. Нахождение вне этих «адресных ячеек» выводит звук из категории «музыкального»[2].

Поскольку это место не может быть определено иначе как математическим отношением, а «измерить» один автономный звук для античной науки не представляется возможным, то «пространственный адрес» каждого звука тона утверждается *относительно*, то есть как

[1] Например, отношение можно прочитать следующим образом: струна, мысленно разделенная на три части, зажата на 1/3 ее длины, так что звучат оставшиеся две части. Традиционно принята именно такая система записи при обозначении интервальных отношений: отношение целой струны к ее звучащей части. Целая часть, как в математических дробях, не выделяется.

[2] В качестве примера можно привести убеждение в невозможности деления тона и октавы на две равные части, поскольку в результате такого деления мы получим неизмеримые величины. Так, деление октавы (численное выражение – 2) приводит к числу , являющимся иррациональным.

отношение между двумя звуками. В результате математически-геометрических операций с каноном античная теория получает целый набор высотных позиций, что и позволяет «разметить» музыкальное пространство.

Музыкальный звук в представлениях античных авторов покоится на своем месте в неподвижности подобно тому, как телесный объект занимает свое в физическом мире. Движение в звуковой среде также мыслится пространственно. Перемещение звуков осуществляется вверх или вниз на определенные интервалы-отрезки. Так, например, пространственно мыслит движение и покой голоса Аристоксен, пять типов его позиционирования: *стасис* – неподвижность голоса, высокое и низкое положения голоса, его повышение и понижение как перемещение между точками покоя. Характерно, что рассуждая о пределах системы тонов Аристоксен рассматривает ее как потенциально бесконечную протяженность линейного отрезка, то есть по аналогии с физически отрезком, ставя в своем трактате традиционный для античного дискурса об актуальной и потенциальной бесконечности вопрос: «Потом нужно сказать о расстоянии вниз и вверх: увеличивается ли оно и уменьшается до бесконечности или нет, а также каким образом это происходит либо не происходит»[1].

Место и движение

Итак, «телесность» музыкального звука в античной теории определяется рядом пространственных аналогий, рассматривающих звук так, как если бы он был телом:

– музыкальный звук занимает свое точное место;

– движение музыкального звука мыслится по аналогии с пространственным перемещением, то есть между точно определенными точками (высотными позициями звука). При этом адресация этих точек исходит из их расположения «выше» или «ниже» исходного момента движения.

Таким образом, античная наука, занимаясь вопросами организации акустических феноменов, выстраивает их структуру в соответствии с общим для той эпохи представлениями, базирующихся на геометрико-пространственном взгляде на мир.

Здесь хочется обратить внимание на само качество этой музыкально-пространственной структуры. Нам показалось продуктивным привлечь для этого понятие «агрегатного» пространства Э. Панофского, использованного им в работе «Перспектива как символическая форма». Указанное понятие вводится применительно к описанию пространственной модели античного изобразительного искусства. Его содержанием становится такое представление, которое предполагает

[1] *Аристоксен.* Элементы гармоники. С. 11.

«составленность» пространства из вещей-тел и пустот, заполняющих промежутки между телами[1].

Такое описание пространственного ощущения, характерного для античного сознания, выглядит подходящим и применительно к анализу организации звукового пространства античной культуры.

Иной формой организации художественного пространства Э. Панофский видит так называемое «систематическое» пространство, характеризующееся качеством однородности, гомогенности и к которому западноевропейская художественная культура пришла уже в эпоху Ренессанса. В этом типе организации первична нерасчлененная однородная протяженность. Иными словами, в модели систематического пространства первично конструирование его гомогенной природы, своего рода системы координат (что и было позже сделано Декартом), а не простой факт заполнения физическими объектами. Пространство в этом случае выступает как реальность высшего порядка по отношению к сумме заполняющих его объектов. Почему античная система музыкальных тонов в определенной степени отражает идею именно агрегатного пространства?

Во-первых, в пользу этого предположения говорят представления античной науки о наличии у музыкального звука своего собственного места в системе, наподобие того, как в реальном, физическом пространстве каждая вещь занимает какую-то его часть, место.

Второй значимый момент, характеризующий агрегатность античного музыкального пространства отражен в графической форме обозначения музыкального звука, то есть – в системе нотации.

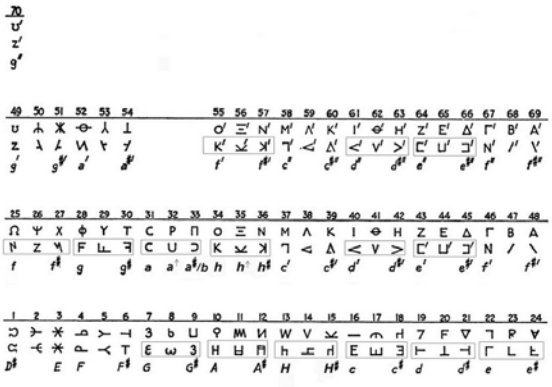
Возможно, апелляция к графическим символам покажется несколько неожиданным ходом. Однако следует подчеркнуть, что связь исторических форм нотации с порождающим ее историческим контекстом, в общем-то, трудно подвергать сомнению. Об этом, в частности, говорится в учебнике «Музыкально-теоретические системы»: «Знаки нотации меняются вместе со стилями и эпохами, стили и эпохи – вместе с культурой в целом, культура эволюционирует вместе с ее носителем – народом и обществом. Таким образом, в конце концов, нотация определенно несет на себе не только печать эволюции искусства звуков, но и мышления в целом[2].

Немаловажный, если не ключевой здесь момент – это принципы, согласно которым происходит наименование и обозначение музыкального тона. Система древнегреческой нотации дает очень интересный материал для размышления.

[1] Подробнее об этом см.: *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. С. 51–54.

[2] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. М., 2006. С. 166.

Система древнегреческой нотации[1]



Нотные знаки древнегреческой нотации заимствованы из греческого и финикийского алфавитов. Обращает на себя внимание отсутствие ясно выраженной регулярности, характерной, например, для западноевропейской нотации Нового времени, опирающейся на принцип октавной одноименности ступеней. Каждой высотной позиции, включая альтерации «основной» ступени, соответствует один знак, свой идентификатор. Ступени и их альтерации, таким образом, при такой системе обозначения представляются как бы отдельными сущностями. Таковыми, напротив, нельзя называть ступени знакомой нам нотации, ограниченной использованием ряда литер латинского алфавита от A до H.

Почему анализ системы оказался привязан к октавному интервалу и принципу одноименности ступеней (предполагающей, соответственно, и ограниченность графических знаков, что мы и наблюдаем в системе западноевропейской нотации Нового времени)? Ответ прост: только интервал октавы благодаря своим акустическим свойствам создает эффект рекуррентной операции[2]. Звучание этого интервала таково, что акустически входящие в него звуки воспринимаются как «один

[1] См.: Barbour J.M. The Principles of Greek Notation. Journal of the American Musicological Society. 1960. Vol. 13. № 1/3. Pp. 1–17. Греческая нотация имела отдельные номенклатурные ряды для вокального и инструментального исполнения. На схеме вокальная нотация расположена в верхнем ряду. Барбур в указанной статье отмечает хорошо заметный факт группировки букв, обозначающих ступень и варианты ее высотной позиции, по триадам с использованием одного символа в измененном написании (например позиции 28–30). Однако такая методика обозначения не выявляет четкую схему, что особенно заметно на примере вокальной нотации, где ступень и ее «альтерированные» варианты обозначаются сквозным перечислением букв алфавита. Этот факт может свидетельствовать об отсутствии в античной музыкально-теоретической мысли стремления выделить основную ступень в единстве ее возможных альтераций (для хроматического и энармонического родов).

[2] Термин «рекуррентный» (от лат. *recurrens* – возвращающийся) указывает на такой тип операции, которая возвращает движение в исходную точку. Применительно к данному контексту он подчеркивает тот факт, что сонантные характеристики октавного интервала позволяют оценивать входящие в него звуки как *одинаковые,* хотя и расположенные на разных высотных позициях. В вопросе организации шкалы это качество октавы позволяет представить верхний звук интервала как повторение начального звука, иначе говоря –возвращение в исходную точку. Для звуковысотной грамматики этот факт имеет принципиальное значение, что и было отражено в музыкальной теории Нового времени в формате равномерно-темперированной шкалы.

и тот же». Те же высотные позиции, которые располагаются «внутри» октавного диапазона, за пределами его имеют лишь свои «удвоения», которые, в силу этого, не фиксируются как уникальные. Именно поэтому с определенного исторического периода для музыкальной мысли становится возможным использовать лишь восемь литер латинского алфавита для создания исчерпывающей номенклатуры.

Квантование пространства

Результирующий психофизиологический факт, как реакция перцептивного аппарата на двойное отношение периодов колебаний, приводит к следующему следствию. С теоретической точки зрения, интервал октавы квантует все пространство системы музыкальных тонов на замкнутые фрагменты, «сворачивая» их актуальную бесконечность в расстояние между двумя тонами. Этот же факт позволяет задать названия только для тех ступеней, которые «размещаются внутри» этого фрагмента (октавного интервала), что соответствует условию 1 < И < 2, где И – численное выражение интервала. Иными словами, любое отношение, в котором можно выделить целую часть, равную или кратную двум (2, 4, 8 и т.д.), будет превышать этот исходный фрагмент и озвучивать дублированный тон[1].

Несмотря на все вышесказанное в отношении греческой системы, свойства интервала, выраженного пропорцией 2:1 были известны древним грекам, по крайней мере как:

– эмпирический факт, свидетельства чего можно найти у античных авторов;

– математический факт (последовательное деление монохорда пополам предполагает многократное получение пропорции 2:1).

Однако вся полнота следствий античной культурой воспринята, видимо, не была. И прежде всего это касается художественно-музыкального содержания.

Буквально можно говорить о том, что античная наука о звуке прежде всего стремилась «разметить» уже доступный практике звуковой диапазон по принципу заполнения его звуками-телами. В результате такой разметки появился набор пропорций-адресов ступеней античной музыкальной системы. Практическая музыка же в целом оперировала тетрахордом как структурной единицей, сумма которых и определяла специфику музыкального лада.

Что же тогда в истории музыкальных систем будет выступать или по крайней мере может быть представлено наиболее близким аналогом

[1] Пример: второй квинтовый шаг, дающий отношение 9/4 (3/2*3/2). Необходимость приведения интервала к условию 1 < И < 2 предполагает понижение его на октаву (2/1). В математическом смысле это коррелирует с операцией деления: 9/4 : 2/1 = 9/8. Полученная ступень, имеющая вид 9/8 – это интервал тона от исходного звука, взятый в тесном расположении.

систематического пространства и одновременно демонстрировать совершенно иное представление о структуре звукового пространства? Наиболее подходящим вариантом может быть признана система равномерной темперации, первые описания которой относятся к середине XVI столетия[1]. Но для ее формирования сознание западноевропейского человека должно было воспринять и принять идею допустимости бесконечности и затем сформулировать на базе этой новой мировоззренческой модели уже сугубо музыкально-теоретический принцип одноименности ступеней.

Первое условие стало возможным после пересмотра античной космологии в рамках христианской доктрины о бесконечности божественной природы, которая затем на пороге Нового времени была концептуализирована как научный тезис. Актуальная бесконечность, например, у Н. Кузанского «мыслится как завершенное, не как беспрерывное преступание предела, движение без конца, становление, как его понимали в античности, называя "иным", "нетождественным"»[2]. Бесконечное в философии Кузанца выступает как мера в противоположность единому у греков. Для древних единица – это предел, а потому «она определяет то, по отношению к чему является единицей»[3]. Даже круг, эта совершенная геометрическая форма интерпретирована им как многоугольник с бесконечным количеством сторон.

Второй же обозначенный момент – октавная одноименность как осознанная практическая данность закрепилась в музыкальной теории, видимо, около X–XI веков.

И снова, по аналогии с предположением Э. Панофского о фундаментальной роли плоскостной техники изображения в позднеантичной и средневековой живописи, можно сказать, что в музыке традиция григорианского пения так же сначала «размыла» античную пространственную дискретность, фактически отказавшись от осмысления отдельных высотных позиций как внепространственных «тел». Этот момент и отразился в невменной нотации, которая отказывается от графической фиксации точной маркировки звуковысотных ступеней как их идентификатора. Невменная нотация, таким образом, коррелирует со слитостью пространства-плоскости и объекта в средневековой живописи.

Интеллектуальная деятельность X–XI веков, представленная в отношении музыкальной теории, например, трудами Гвидо Аретинского, предприняла возвращение к идее точной фиксации высотных позиций[4],

[1] Джеймс Мюррай Барбур (1897–1970) упоминает, что первое описание правил темперации, которая могла быть интерпретирована как равномерная, была дана Джованни Мария Ланфранко в работе «Scintille de musica», Brescia, 1553.

[2] *Гайденко П.П.* История новоевропейской философии в ее связи с наукой. Изд. 2-е, испр. М.: Либроком, 2009. С. 19.

[3] Там же. С. 23.

[4] Причиной такого стремления, правда, стал преимущественно практический запрос со стороны певческой традиции.

выбрав принципиально иную систему фиксации музыкальных событий, утвердив ограниченное число уникальных букв латинского алфавита в качестве идентификаторов[1]. Этот шаг позволил ввести систему одноименных маркеров для дублирующихся за пределами исходного октавного промежутка ступеней, что и делает Гвидо: «Подобно тому как во всяком письменном тексте 24 буквы, так и во всякой мелодии лишь 7 звуков (*voces*). Ибо, подобно тому, как в неделе семь дней, так и в музыке семь [разных по высоте] звуков. Другие же, которые присоединяются сверху этих семи, суть те же самые – они выглядят одинаково, ни в чем от предыдущих не отличаясь, кроме того, что звучат вдвойне выше их»[2].

Вместе с тем система Гвидо Аретинского все еще не смогла совместить функциональный и систематический номенклатурные ряды. Первый, для которого Гвидо создал слоговой алфавит (так называемые сольмизационные слоги) опирался на гексахорд, а не на гептатонику. Второй, заключающийся в буквенном обозначении ступеней, исходил из принципа октавного предела, ставшего основой для позднейшей музыкальной теории[3].

С XVII века концепция бесконечности становится уже предметом не только теологического, но и научного обсуждения. При этом концепция потенциальной бесконечности принимается практически во всех значимых философских системах: Декарта, Лейбница, атомистов. Важнейшим качеством понятия бесконечности является ее однородность, гомогенность, определяющая качество более высокого порядка, нежели включенные в эту бесконечность тела. У Ньютона («Математические начала натуральной философии», 1687) оформляется представление о бесконечном изотропном пространстве, которое «по самой своей сущности, без всякого отношения к чему-либо внешнему, остается всегда одинаковым и неподвижным»[4].

Эта трактовка физического пространства в новоевропейской науке и философии находит отражение в идее равномерно темперированной

[1] Боэций, также использовавший буквенные обозначения ступеней звукоряда, мыслил еще в полном согласии с античной точки зрения: его наименование ступеней совершенной системы в четвертой книге «Institutiones Musicae» использует латинский алфавит сквозным образом, игнорируя не только одноименность октавных переносов, но и функционально ориентированную номенклатуру античного тетрахорда (гипата, меса и т.п.).

[2] Цит. по: *Лебедев С.Н.* Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1. С. 33.

[3] Нельзя, видимо, обойти вниманием еще одно изобретение Гвидо: линейную нотацию. С одной стороны, линейная нотация очень наглядно зафиксировала отношение «выше – ниже», и потенциально такая форма графического воплощения содержит в себе ресурс для сколь угодно большого расширения. Ограничение накладывается лишь удобством и практическими запросами. С другой стороны – линейная нотация вместе с тем не дает наглядности в восприятии факта октавного дублирования, поскольку опирается на бинарную позиционную маркировку: *на* линейке и *между* линейками, а счет дублирующихся ступеней включает как нечетную единицу, так и четную 8.

[4] *Гайденко П.П.* История новоевропейской философии в ее связи с наукой. С. 189.

шкалы, квантующей весь практически востребованный диапазон звуковых ступеней на равномерные отрезки в 100 условных единиц (центов), создавая тем самым полную однородность музыкального пространства. Качество однородности звукового пространства стирает субстанциональные различия между организующими его элементами. Э. Кассирер в работе «Философия символических форм» сформулировал свойства такого типа пространственной структуры следующим образом: «Однородность геометрического пространства основана в конечном счете на том, что все его элементы, все заключенные в нем "точки", представляют собой не что иное, как простые координаты, которые, однако, не обладают за пределами этого отношения, этого "положения" друг относительно друга даже каким-либо собственным, самостоятельным *содержанием*. Их бытие растворяется в их взаимных связях: это чисто функциональное, не субстанциональное бытие»[1].

Таким образом, несмотря на очевидные отличия онтологической данности физического пространства и постулируемого музыкального «пространства», между ними можно найти общие моменты. Эта общность становится заметной, когда мы обращаемся не к самим принципам их реального существования, а к оформляющим их культурно-историческим моделям. Тогда оказывается возможным применять сформировавшиеся в культурных контекстах образы пространства и их структурные отношения к временны*м* феноменам.

Данный раздел, посвященный большей частью анализу пространственной модели в античных представлениях о структуре звуковой шкалы, не мог бы считаться завершенным без хотя бы в общих чертах обозначенного сравнения этих представлений с моделями конструирования звукового пространства в культурном горизонте Нового времени. Принципиальным стремлением при этом было по возможности вывести обсуждение вопроса на уровень культурных универсалий, одной из которых является концепт пространства. Следуя идее, высказанной в работе Э. Панофского «Перспектива как символическая форма», концепт звукового «пространства» был осмыслен как один из воплощенных образов пространственной модели, характерной для той или иной культурной общности. Идею о несовпадении принципов конструирования образа пространства в художественной форме внутри разных культурных миров нам показалось возможным распространить на область музыкального. Для рассматриваемого случая пространство музыки – это линейная последовательность звуков, распределенных в актуальном, то есть освоенном диапазоне. Его модель и принципы организации идеально зафиксированы в теоретических работах, графически – в системах нотации, позволяя работать с этими данностями как с художественно осмысленным образом звукового пространства.

[1] *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 99.

Раздел 9

Ключевые слова: трактат о музыке, эмоция, психоэмоциональное состояние, логика процесса, классическая арабо-мусульманская культура, Персия, Сефевиды & Каджары.

Гюльтекин Шамилли

Область научных интересов:
музыка & мышление,
теория & история искусства maqām,
текстология & жанровый канон
трактатов о музыке.

*Ведущий научный сотрудник
Государственного института
искусствознания*

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

В разделе исследуется язык описания эмоции в арабо- и персоязычных трактатах о музыке XIII–XVIII веков. Показано, что понимание эстетического наслаждения как процесса связывалось в восприятии музыки с переходом контрастных психоэмоциональных состояний и было эксплицировано в классической арабо-мусульманской культуре в конце XII века. Далее мысль развивалась по пути наращивания гармонических соответствий, логика выстраивания которых не обнаруживает связь с древнегреческой традицией, скорее инициирована ветхозаветным дискурсом, в котором, несмотря на надконфессиональный характер обсуждаемой музыки, прослеживаются определенные герменевтические модели авраамических традиций. Высказано заключение о процессуально действенной эпистеме, лежащей в основании гармонических рядов и языка теории музыки XIII–XVIII веков, отражающего неиерархическое отношение части и целого.

Эмоция как процесс, или *Что* после Сафи ад-Дина аль-Урмави?*

Музыка как картина мира и эпистема

Музыка предполагает определенную организацию звукового пространства, а разные культуры по-своему понимают смысл-эмоцию, доносящуюся до слушателей. Ответ на вопрос, как концептуализировалась эмоция в музыкально-теоретической мысли на арабском и персидском языках, связан с феноменом классической арабо-мусульманской культуры (VII–XV века) как *картины мира*, обусловленной приоритетом арабского языка (на это указывает слово «арабо»), системообразующей ролью исламской религии (на что указывает слово «мусульманская»), и *эпистемы*, которая формирует язык описания художественных реалий и правила их понимания[1].

Илл. 1
Искусство maqām на табризской миниатюре

Обсуждаемая музыка – искусство maqām как неразрывное единство теории и практики – связана с глубочайшей древностью, вобрала все слои фольклора, эволюционировала в многочастные музыкальные композиции, подчиненные определенной логике конструирования целого[2]. Это устно-профессиональное и в недалеком прошлом дворцовое («высокое») искусство, связанное с классической поэзией и системой канонов, которые на практике передавались от учителя ученику (илл. 1).

Несмотря на позднее появление самоназвания ṣinaʿa al-maqāmat (перс. ṣinaʿat-i maqāmat) в письменных источниках[3], на практике искусство maqām уже к XI веку культивировалось на территории от Магриба на западе до северных границ Китая на востоке в разных музыкально-поэтических жанрах

* Выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – Теория – Практика».

[1] Определение классической арабо-мусульманской культуры см.: История арабо-мусульманской философии: Учебник / Под ред. А.В. Смирнова. М., 2013. С. 7.

[2] Сегодня эти многочастные композиции бытуют в жанровых моделях *nūbah* (Алжир, Марокко, Тунис), *maqām* (Египет, Израиль), *maqām al-ʿirāqī* (Ирак), *dastgāh* (Иран), *muğām-dastgāh* (Азербайджан), *maqom* (Узбекистан, Таджикистан) и др., исполняются на древнееврейском, арабском, персидско-таджикском и преимущественно языках юго-западной тюркской группы в ансамблевом вокально-инструментальном, а также в сольном инструментальном музицировании (тар, уд, най, сетар и др.).

[3] См.: *Amīr-ḫān*. Risālah-i bahr-i šenaḥtan-i naġamāt. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. Б-5006. S. 1a–17b.

(ġazal, qaṣīda[1] и др.). Вместе с изгнанием сефардов[2] (1492) и арабов (1502) с Пиренейского полуострова оно переместилось в Северную Африку, позднее – Малую Азию, где развивалось во взаимодействии с музыкальными традициями Византии. Исторически в орбиту искусства maqām были вовлечены немусульманское народы (иудеи, христиане, зороастрийцы, арабы-бедуины) и прозелиты, земли которых оказались в пространстве строительства «нового мира». Вплоть до настоящего времени maqām устойчиво сохраняет надконфессиональный характер[3] и исполняется на древнееврейском, арабском, персидско-таджикском и языках преимущественно юго-западной тюркской группы. Иудеи в силу исторических причин исполняют maqām в большинстве жанровых моделей на всех вышеупомянутых языках от Марокко до Бухары, тогда как христиане и мусульмане, как правило, поют и играют в пространстве собственных локальных традиций (арабы, иранцы[4], турки, узбеки и др.) или участвуют только в инструментальном музицировании (армяне[5]).

Что касается правил концептуализации этой музыки, то они подчинялись литературному жанровому канону «трактат о музыке» (ар. «risālah al-mūsīqa», перс. «risālah-i mūsīqī»), зарождение которого инициировали арабские переводы трудов Клавдия Птолемея (ок. 90 – ок. 168), Никомаха из Герасы (перв. пол. II века н.э.), Евклида (323–283 до н.э.) и др. Прошло немало времени, прежде чем разделы по музыке из математических трактатов фундаментальных арабских и персидских[6] энциклопедий трансформировались в самостоятельные сочинения и, начиная с переломного во многих смыслах XIII века, выдающегося Сафи

[1] Оба музыкально-поэтических жанра в начале исполнялись на арабском языке. См.: *Фильштинский И.М.* История арабской литературы. V – начало X века / Отв. ред. Б.Я. Шидфар. М.: Наука, 1985. С. 64; *Шидфар Б.Я.* Образная система арабской классической литературы. М.: Наука, 1974; *Рейснер М.Л.* Эволюция классической газели на фарси (X–XIV века). М.: Наука, 1989; *Рейснер М.Л.* Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века: генезис и эволюция классической касыды. М.: Наталис, 2006.

[2] Сефарды (ивр. סְפָרַדִּים – «сфарадим», от топонима Сфарад, указывающего на Испанию) – евреи Пиренейского полуострова, переселившиеся на территории Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока, Малой Азии, частично современной Греции и ассимилированные в местные еврейские общины.

[3] В полуразрушенных городах Ирака арабы-христиане сохраняют *maqām* как достояние собственной культуры.

[4] Иранцы – народы Ирана (персы, арабы, луры, белужди, тюркоязычные кашкаи и шахсевены, тюрки иранского Азербайджана, курды, армяне, евреи и др.), объединенные персидским языком и в преобладающем большинстве исламской религией как суннитского, так и шиитского толка.

[5] См.: *Шушински Ф.* Азәрбајчан халг мусигичиләри. Бакы: Јазычы, 1985; *Әливердибәјов А. бәј.* Рәсмли мусиги тарихи / Транслитератијасы, тәдгиги вә лүғәти Ајнур Хәлилованды. Бакы, 2001.

[6] Эти предикаты указывают на язык.

ад-Дина аль-Урмави (1217–1294) и его фундаментальной книги «Adwār» («Окружности», 1256)[1], нашли, наконец, органичное собственно арабскому языковому мышлению описание музыкальных реалий с применением филологического метода (выведение «ветвей»-far‘ из «корня»-ʾaṣl), который изначально был разработан в классической арабской грамматической теории[2]. Это достижение Сафи ад-Дина способствовало не только широкому распространению его трактата, но и невероятному количеству компиляций его теории от Андалусии до Хорасана[3] на протяжении семисот лет.

Понимание эмоции

В рамках исследуемого жанрового канона находим контрастные подходы не только к изучению звуковысотной, метроритмической грамматик, но и экстрамузыкальных тем. Ф. Шехади (1926–2012) утверждал, что при кажущемся сходстве теория аль-Кинди (801–873)[4], аль-Фараби (872–950)[5], Ибн Сины (980–1037)[6] и других представителей арабоязычного перипатетизма не воспроизводит в точности древнегреческую теорию этоса, хотя за основание к выстраиванию гармонических соотнесенностей ими берется звук и его разновидности, как было в теории Античности и западноевропейского Средневековья[7]. Внешне сохраняя язык описания, близкий теориям Гиппократа (ок. 460 до н.э. – ок. 370 до н.э.) и Галена (129/ 131– ок. 200/217)[8], арабоязычные перипатетики подчиняли его иным целям и доказательствам, что неоспоримо следует из детального рассмотрения проблемы.

Между тем возникает вопрос: что происходило после XIII века в трактатах о музыке, когда поменялся язык описания эмоции? Она разъяснялась уже не в связном тексте, а через нерегламентированную соотнесенность звуковой структуры с объектами живого и неживого материального мира – планетой, созвездием, первоэлементом, временем года, временем молитвы, месяцем, днем недели, временем

[1] Полное имя – Ṣafī al-Dīn al-Urmawī, ʿAbd al-Muʾmin bin Yūsuf bin Fākhir al-Urmawī al-Baghdādī, выдающийся ученый, автор двух трактатов о музыке – Adwār («Окружности», Багдад, 1256) и «Šarafiyya» («Посвящение Шараф [ад-Дину]», Табриз, 1267).

[2] См.: *Шамилли Г.Б.* Звуковысотные грамматики как проблема соотношения части и целого // Проблемы онтологии музыки. М.: ГИИ, 2018.

[3] Историческая область на северо-востоке Ирана, включавшая часть Афганистана и Туркмении.

[4] Полное имя – Abū Yūsuf Yaqūb bin Ꞌsḥāq al-Kindī.

[5] Полное имя – Abū Naṣr Muḥammad bin Muḥammad bin Tarḫan bin Awzalagh al-Fārābī.

[6] Полное имя – Abū ʿAlī Husein ibn ʿAbdallāh ibn Sīnā. Латинское имя – Авиценна.

[7] *Shehadi F.* Philosophies of Music in Medieval Islam. Leiden; New York; Köln: Brill, 1995.

[8] Подробнее см. в разделе 10 настоящей книги.

суток, народностями, социальным слоем, животным, птицей, климатом, частью света и человеком, пребывающем в пограничном психоэмоциональном состоянии. Эта тенденция в передаче эмоции посредством гармонического ряда элементов продолжалась вплоть до конца XVIII столетия и не изучена в необходимой степени.

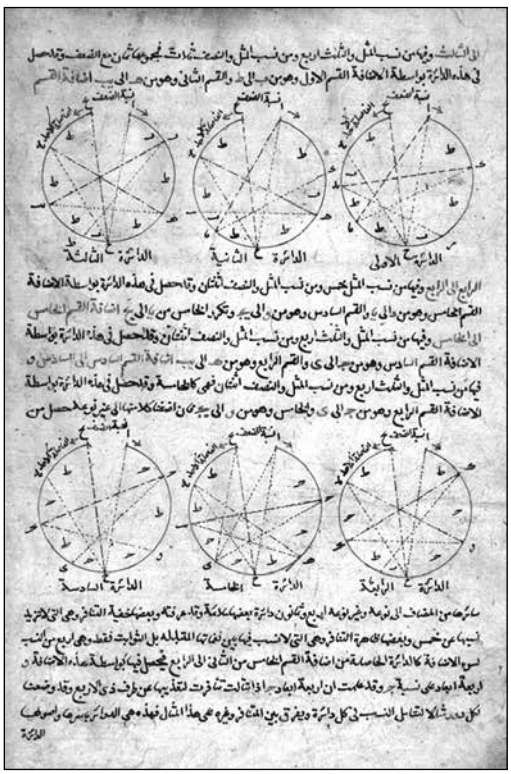
Проблема понимания эмоции осложняется тем, что в первичных источниках на арабском, персидском и языках тюркской группы, в отличие от западноевропейской музыкально-теоретической традиции, отсутствует экспликация как самого психоэмоционального состояния в виде связного нарратива, так и логики сцепленности эмоции с соотносимыми элементами. Раскрыть язык описания смысло-эмоции в трактатах о музыке XIV–XVIII веков через анализ сцепленности гармонических соотнесенностей, иначе говоря – способ развертывания этого смысла, его распаковывания, *раз*облачения авторами в выстраиваемом ряде элементов, становится уже задачей исследователя, которую он решает, опираясь на очевидные интертекстуальные связи первичных источников. Их исследование обнаруживает процессуальную картину мира как в систематизации эмоций, так и языке их описания. Будет показано, что отсутствие родовидового (аристотелевского) соотнесения части и целого, делающее элементы гармонических рядов неиерархичными друг другу, не восходящими к какому-либо классу, замещено их организацией на основании гештальта «опирания», где «опирающееся-и-опираемое» онтологически взаимообусловливают (даже в случае редукции одного из них в вербальном тексте) и предполагают друг друга. Последняя стратегия, в свою очередь, станет основанием для извлечения выводов о эмоции в теории искусства *maqām* XIII–XVIII веков на примере рефлексии исфаханской школы XVII–XVIII веков.

Эстетическое наслаждение как «переход»

Вербальное раскрытие того или иного психоэмоционального состояния происходило в жесткой зависимости от определенных герменевтических моделей авраамических традиций и вне прямой связи между языком, на котором создан источник информации, и мышлением. Начнем с того, что слово *maqām*, или *maqom* (ивр. מקום) относится к семитской языковой группе, имеет в Торе и в Коране значение «места», или «местоположения» (араб. مقام) и используется как словарная единица в арабских[1] трактатах о музыке IX–XIII веков[2] в смысле «места [возбуждения

[1] Предикаты «арабский», «персидский» и пр. указывают либо на язык письменного источника, либо на приоритетный язык бытования культуры.

[2] См.: *Fārābī, Abū Nasr.* Kitāb al-mūsīqī al-kabīr / Ed. by Ghaṭṭas ʿAbd al-Malik Khashaba. Cairo: Dār al-Kātib al-ʿArabī li al-Tibāʿa wa a1-Nashr, 1967; *Fārābī, Abū Nasr.* Kitāb al-mūsīqī al-kabīr (Grand Book of Music). Reproduced from MS 953 Köprülü Kütüphanesi, Istanbul / Ed. by E. Neubauer. Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at



Илл. 2
Изображение звукорядов (maqāmat) на странице рукописного оригинала трактата «Adwār» («Окружности») аль-Урмави

струны]», «местоположения [пальца]» на шейке струнного инструмента. Терминологическое значение *благозвучного звукоряда*, видимо, было получено в самом начале XIV века[1], когда maqām (араб. мн. ч. maqāmat) заменил в жанре «трактат о музыке» арабский термин šadd (мн.ч. šudūd), который со временем стал указывать на строй музыкального инструмента[2].

Заслуга систематизации октавных звуковых структур-šudūd (=maqāmat) – ʻUššāq, Navā, Busalik, Rāst, Zangulah, Husainī, Zirafkand, Rahāvī, Isfahān, Hijazī, Arāq и Buzurg в модели окружности (илл. 2) – принадлежала именно Сафи ад-Дину аль-Урмави.

Десять из упомянутых им названий уже были известны интеллектуалам не только из музыкальной практики, но и суфийской персидской поэзии Фарид ад-Дина Аттара (1145–1221)[3], проживавшего в Хорасане, городе Нишапуре[4], известном и как родина Омара Хайама (1038–1141)[5].Речь не о том, чтобы усмотреть прямые заимствования разножанровых источников – суфийской поэзии и трактата о музыке.

the Johann Wolfgang Goethe University, 1998; *Ikẖwan al-Ṣafāʻ*. Risāla fi-l-mūsīkā // Rasāil Ikẖwan al-Ṣafāʻya Kẖullān al-Vafāʻ. Vol. I. Kairo, 1928. P. 132–180; Ikhwan al-Safa` and their Rasā // An Introduction / Ed. Nader al-Bizri (Epistles of the Brethren of Purity). Oxford Academ, 2008; ʼʼUrmawī, Ṣafī al-Dīn. Kitāb al-adwār fī maʻrifa al-naġamyya al-adwār. Kairo, 1986 и др.

[1] Кутб ад-Дин аш-Ширази (1236–1311) пишет в «Жемчужине Короны» («Durrat at-Taj»): «Вопрос девятый – о смешении ладков и продолжение обсуждения двенадцати известных всем *maqāmat*» (*Šīrāzī*. Qutb ad-Dīn. Durrat at-tāǧ li-qurrāt ad-dabbağ. Ğild I–II. Tihrān, 1317–1320 [1938–1941]. P. 150–151. Перев. с перс. мой. – *Г.Ш.*).

[2] Персидское *pardah* (мн. ч. *pardaha*), бытовавшее в устно-практической терминологии, использовалось и как синоним арабского *maqām*, и в значении ладка струнного инструмента.

[3] Подробнее см.: *Nīšāpūrī, Muḥammad ibn Maḥmūd.* Risālah-i mūsīqī. Muḥammad bin Maḥmūd bin Muḥammad Nīšāpūrī / Ba muqaddima wa ṭaṣḥīh Amir Ḥusayn Pūrğāwadī / Maʻrūf. 1374 [1995]. № 1–2. S. 32–49. (На перс. яз.).

[4] О названиях мелодий в философско-поэтическом наследии Аттара см.: *Dānišpažūh Muḥammad Taqī.* Risālah-i mūsīqī az Muḥammad ibn Maḥmūd bin Muḥammad Nīšāpūrī // Haftād salgī-i Farruḥ. Tihrān, 1965. S. 99–103; в этико-дидактической литературе, см.: Кабус-намэ / Перев., статья и примеч. Е.Э. Бертельса. М., 1958.

[5] См.: раздел 13 настоящей книги.

В рассматриваемой культуре практика, опережая теорию, не сразу рефлектировалась на страницах рукописных трактатов о музыке, будучи опосредована образцами поэзии, художественной и исторической литературы, и данный случай не является исключением. Необходимо обратить внимание, что в систематизации Сафи ад-Дина двенадцать базовых структур-maqāmat поделены на четыре «основы» и восемь «ветвей», которые выводятся из первых вместе с изменением (повышением или понижением) от одного до четырех высотных элементов, как это по аналогии предусмотрено и правилами словообразования в семитской группе языков, например в иврите и арабском[1].

В лаконичной[2] четырнадцатой главе «Окружностей» – «О воздействии тонов (naġam)»[3] аль-Урмави не просто называет шесть эмоций, тем самым существенно расширяя их спектр[4], а связывает их с парами «основа-и-ветвь», среди которых – все двенадцать maqāmat и одна структура из шести āwāzat[5], также систематизированных Сафи ад-Дином, но без разъяснения их связи с базовыми звукорядами. Таким образом, звукорядов становится тринадцать[6] вместо двенадцати, и все они делятся в соотнесенности с эмоциями уже не на четыре, а три неравные группы (3 – 4 – 6), что тем не менее не нарушает принцип aṣl – farʿ – перехода между базовыми структурами (Таблица 1).

Как только что упоминалось, шесть психоэмоциональных состояний объединяются в три группы: ʿUššāq, Navā, Abū Salīk соотносятся с силой (quwwa), храбростью (šuǧāʿat) и весельем (basṭ)[7]; Rāst, Nawrūz, Arāq и Isfahān – с радостью утонченного удовольствия, а оставшиеся шесть – Buzurg, Rahāvī, Zirafkand, Zangulah, Husainī и Hijazī соотносятся с печалью (ḥuzn) и безволием (fitūr[8])[9].

[1] См.: *Шамилли Г.Б.* Звуковысотные грамматики как проблема соотношения части и целого. С. 251–295.

[2] В оригинале оно умещается на одной четверти рукописного листа см.: *ʾUrmawī, Ṣafī al-Dīn.* Kitāb al-adwār fī maʿrifa al-naġamyya al-adwār. Manuscript of Library University of Pennsylvania. LJS. 235. S. 11a.

[3] См.: Ibid; ʾUrmawī, Ṣafī al-Dīn. Kitāb al-adwār fī maʿrifa al-naġamyya al-adwār; *Marāġī, ʿAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī.* Šarḥ-i adwār. Be ihtimām-i Takī Bīniš. Tihrān, 1370 [1991]. S. 277–279.

[4] До него в неоплатоническом духе говорилось, что музыка приносит радость, печаль и сон. См.: Музыкальная эстетика стран Востока. М.: Музыка, 1967. С. 264.

[5] Āwāz (перс.) – досл. «звук, голос. звучание».

[6] Добавляется к двенадцати maqāmat.

[7] Читай перс. anbasāṭ = (basṭ, досл. «расширение»). Хорошее расположение духа, состояние веселья и радости связывались с расширением сердца.

[8] Слово *fitūr* (араб.) – «усталость, безволие». В персидском переводе (*Marāġī, ʿAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī.* Šarḥ-i adwār. Be ihtimām-i Takī Bīniš. S. 277) передано как *sostī* (досл. «слабость, бессилие, хилость, апатия») – см.: Персидско-русский словарь / Под ред. Ю. А. Рубинчика. М.: Русский язык, 1983. Т. 1. С. 44.

[9] См. парал. араб. = перс. в: *Marāġī, ʿAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī.* Šarḥ-i adwār. Be ihtimām-i Takī Bīniš. S. 277.

Таблица 1. Соотнесенность эмоций[1]

Психоэмоциональные состояния		
1	2	3
сила – храбрость – веселье	радость утонченного удовольствия	печаль – безволие
Звуковые структуры *šudūd* (=*maqāmat*)		
ʻUššāq, Navā, Abū Salik	*Rāst*, Nawrūz[2], Arāq, Isfahān	Buzurg, Rahāvī, Zirafkand, Zangulah, *Husainī*, *Hijazī*
Этносы		
тюрки, эфиопы, занджи[3] и жители Джабала[4]	—	—

Курсивом выделены звуковые структуры, наделенные статусом «основы/корня», благодаря чему легко проследить за соотнесенностью aṣl – farʻ – перехода между звуковыми структурами и сопровождающим их психоэмоциональным спектром. Первая группа объединяет *силу – храбрость – веселье*, вторая соотносится только с *радостью утонченного удовольствия*, а третья указывает на *печаль – безволие*. Психоэмоциональные состояния следуют в порядке от позитивных к негативным и разъясняются Сафи ад-Дином исключительно с точки зрения их необходимого соответствия поэтическому тексту, усиливающему воздействие музыкальных тонов. Если семь звуковых структур от ʻUššāq до Isfahān включительно вызывают в процессе становления музыки череду чувств от силы и храбрости до радости утонченного удовольствия, то оставшиеся шесть доносят ощущение печали и безволия. Таким образом, шесть психоэмоциональных состояний, сгруппированных как 3–1–2, раскрываются между двумя крайностями – радостью и печалью, но при этом они не привязаны к конкретным ладам, как в теории Аристотеля, а скорее понимаются процессуально как переход от одного к другому.

Эмоциональное движение от чувства силы к радости и от печали к безволию здесь не связано с отношениями консонансов и диссонансов (самих по себе или в контексте музыкального движения), как

[1] Составлено по: *ʼUrmawī, Ṣafī al-Dīn.* Kitāb al-adwār fī maʻrifa al-naġamyya al-adwār. Nurismanoye Kütüphanesi No: 3652/1. P. 45^{a}–46^{b}; на перс. яз. см.: *Marāġī, ʻAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī.* Šarḥ-i adwār. Be ihtimām-i Takī Bīniš. S. 277–278.

[2] Название звукоряда, который входит не в группу двенадцати maqām, а в группу из шести āwāzat, также систематизироанную Сафи ад-Дином.

[3] За́нджи – общее название негроидных племен экваториальной и южной Африки в арабских средневековых источниках.

[4] Джабал – сокращенное от Джапалпур – название округа и города в Индии.

понималось в западноевропейской теории[1]. Оно связано с эмоцией удовольствия, которое является процессом/переходом от одного спектра чувств к другому с помощью мелодического движения, реализующего эти отношения на практике.

Сколь точно эти эмоциональные характеристики соответствуют приведенным выше названиям звукорядов в современных музыкальных традициях искусства maqām – вопрос важный, требующий изучения в отдельной работе, так как за едиными названиями порою скрываются звуковые структуры, различающиеся своим интервальным составом и, соответственно, эмоциональным воздействием. Упомянутое выше подсказывает, что исследование эмоциональной составляющей maqām в трактатах о музыке приобретает тем бóльшую важность, чем меньше известен автор (или неизвестен вообще): гармонический ряд как раскрытие эмоции-процесса, возможно, укажет на одну из локальных традиций искусства *maqām*, поскольку сами традиции предельно разнились в понимании и описании предмета нашего рассмотрения[2].

Таким образом, начиная с XIII века в жанре «трактат о музыке» *экстрамузыкальные соответствия выстраиваются уже не к звуку струны, как было ранее, и даже не к отдельно взятой звуковой структуре-maqām (=pardah), а процессу, стягивающему переход одной звуковой структуры в другую*. Это и есть сложноорганизованное «опирание» maqam / смысл – эмоция – человек, вокруг которого наращивается содержание каждого сочинения о музыке в рассматриваемом жанре.

Любопытно, что понимание эстетического наслаждения как процесса/перехода, связывающего контрастные психоэмоциональные состояния души, эксплицировано в музыкальной науке еще в XII веке[3] и не менялось даже при смене научного дискурса. Начало тому положено Фахр ад-Дином Рази (1149–1209), поставившим удовольствие в зависимость от процесса перехода от одного душевного состояния к другому: «… различие звуков является различием душевных состояний, а та [последняя] причина доставляет удовольствие, потому что каждое постоянное состояние не бывает сладостным, а когда возобновляется [после исчезновения], становится таковым»[4].

[1] См. раздел 10 настоящей книги.

[2] Такая задача не ставилась в данной работе.

[3] На Латинском Западе оно было эксплицировано позднее, в теории музыки Джироламо Кардано (1501–1576), но имело ограничения, связанные с опытом античной науки. См. раздел 10 настоящей книги.

[4] *Rāzī, Faḫr ad-Dīn.* Ğami‘al-ulūm. Ташкент, [б. г.]. S. 373. Вариант перевода на русский язык см.: *Фахр ад-Дин Рази.* ‘Илм ал-мӯсӣḳӣ. «Познание музыки» / Перев. с перс. и комм. Г.Б. Шамилли // Ишрак: ежегодник исламской философии / Отв. ред. Я. Эшотс. 2012. № 4. С. 602.

Сравнение его постулата с относительно новой для европейского Ренессанса идеей Джироламо Кардано (1501–1576) о том, что «… лучшее всегда радует после худшего», как «свет радует после темноты, сладость после горечи, масло роз после укропа, и консонанс после диссонансов»[1] выявляет фундаментальную общность, которая могла и не иметь единый источник цитирования, но однозначно была обусловлена осмыслением музыкальной практики. Если для последователей Рази, то есть Сафи ад-Дина, этот процесс был тем совершеннее, чем больше разнились по структуре и эмоции «корневые» звуковые структуры-*maqāmat*, переходя друг в друга и связываемые процессом, то Кардано трактует удовольствие как внутриладовое напряжение тонов, чутко следующих за словом, и в этом его теория, несмотря на внешний контраст с опытом предшественников, остается глубоко субстанциальной по логической сути[2].

Что касается термина maqām, его значение не совпадает со смыслом «музыка» или mūsīqā (перс. mūsīqī), а последняя проявляется на страницах трактатов в значениях – *знания* – *познания*/науки (ʿilm), если рассматривается в теоретическом ключе, и *мелодии* (laḥn)/мелодий (alḥān), если рассматривается в практическом ключе «деяния»[3]. Поэтому гармонические соответствия не выстраиваются, как принято думать, между «музыкой и…», а опираются на maqām как смысло-эмоцию, характер которой, как правило, не называется в самом тексте трактата, а маркируется через вышеуказанный гармонический ряд элементов[4].

В классический период арабо-мусульманской культуры понятие maqām (=pardah) не имело дефиниции в жанре трактата о музыке. Даже в средневековых суфийских толковых словарях (iṣṭilaḥat al-sūfiyya), несмотря на всю значимость этой категории для данного направления философской мысли, определение maqām дается только в статье «состояния» (ʾaḥwal): «Состояния – это качество милости [Бож-й], которое нисходит в сердце ищущего [Б-га], однако будучи быстротечным не закрепляется [в нем], а если и закрепляется, то [эту] благодать называют maqāmat»[5].

Определение убеждает, что «место»-maqām обретает свой онтологический статус при условии, что наполняется переживаемыми человеком состояниями (!). Их можно назвать психоэмоциональными, наполняющими сердца и воздействующими на душу и разум.

[1] См. раздел 10 настоящей книги.

[2] Сказанное имеет основания в организации музыкальной ткани и не является предметом настоящей работы.

[3] См.: *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана. Правила пользования и практики. М.: Композитор, 2007. С. 149–153.

[4] Ср. раздел 9 настоящей книги.

[5] Mirʿat-iUššaq // *Бертельс А.Э.* Суфизм и суфийская литература. Избранные труды. М., 1965. С. 128. Перев с перс. мой. – Г.Ш.

В постклассический период (XVI–XIX века) трактаты о музыке, написанные в стихотворной форме на персидском языке, обнаружили понимание maqām как *скрытого смысла* (ma‘na), а также *условия* (šart) и *воплощенности* (‘ayn), что подробно разобрано в другой работе[1].

Гармонические соответствия

Само понятие «эмоция» скорее плод современного субстанциального прочтения арабского слова taṯīr, передающего, в первую очередь, процесс – *воздействие*[2] – и только потом «эмоцию» как состояние (актуально и для персидского языка). Если maqām в теории музыки раскрывается через указание на *смысл* как скрытое и внутреннее (bāṭin), то его оборотная сторона – эмоция/воздействие – обращена к явленному (ẓāhir), поэтому «материализуется» в объектах миропорядка – элементах гармонического ряда. В литературе по психологии принято использовать понятие «эмоционально-смысловой», полагая обе половины синонимами. Считается, что «между смысловыми и эмоциональными явлениями не может быть прослежена отчетливая грань, так как эмоциональные отношения составляют основу смысловых образований, а понятие смысла служит лишь для специфической концептуальной интерпретации этих отношений, интерпретации, подчеркивающей прежде всего то особое развитие, которое явления эмоциональной природы получают в системе сознания»[3]. Та же самая неразрывность присутствует в проявлении вышеназванных категорий как метода исследования и систематизации явлений в классической арабо-мусульманской науке.

Сафи ад-Дин, говоря о taṯīr как «воздействии»[4] тонов (не музыки!), одновременно также вкладывал в это слово значение эмоции, которое не имело собственной лексической оболочки и совпадало с уже

[1] Об этом подробнее см.: *Шамилли Г.Б.* Модели музыкальной речи // Искусство музыки: история и теория. 2011. № 1–2. С. 328—330.

[2] Надо думать, что отсутствие специально закрепленного слова за «эмоцией» в арабском не является результатом скудности лексического словаря. «Эмоция» появилась из субстанциального прочтения *taṯīr* – «воздействия» как процесса, передаваемого отглагольным именем существительным, которое является именем действия.

[3] *Вилюнас В.К.* Теория деятельности и проблемы мотивации // А.Н. Леонтьев и современная психология. Сборник статей памяти А.Н. Леонтьева. М., 1983. С. 199. Противоположные аргументы, согласно которым эмоция является субъективным переживанием, поэтому не синонимизируется со смыслом, не выдерживает критики. Если бы эмоция относилась только лишь к области субъективного, то не имела бы никакой систематизации в древних культурах, например в Индии, что является темой отдельного исследования и не входит в задачи автора

[4] См.: *Борисов В.М.* Русско-арабский словарь. М.: САМ ИНТЕРНЕШНЛ, 1993. С. 106, 1104.

названным арабским масдаром[1]. Maqām/смысл-эмоция, наращивая свои потенциальные «части», или «кванты» в главах, посвященных экстрамузыкальным темам (Таблица 2), со временем утратил в дискурсе трактатов о музыке собственные характеристики, с которыми мы уже познакомились благодаря Сафи ад-Дину.

Таблица 2. Соотнесенность *maqām* с объектами живого и неживого мира. XIV–XVIII века

СООТНЕСЕННОСТЬ	
Maqām / смысл-эмоция	Этнос
	Планета
	Созвездие
	Элемент
	Время года
	Время молитвы
	Месяц
	День недели
	Время суток
	Социальный слой
	Животное/ птица
	Климат
	Часть света
	Праведник

Результаты анализа источников, частично обнародованные в другой работе автора[2], показали, что проблематика преимущественно введенных в науку трактатов о музыке XIII–XVIII веков на арабском, персидском и турецком языках (в списке литературы представлена только их малая часть[3]) распределялась таким образом, что при размере корпуса

[1] Масдар – отглагольное имя существительное в арабском языке.

[2] См.: *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана. Правила пользования и практики. С. 222.

[3] См.: *Anonim XVIII*. Bahjat al-qulūb. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. M-446. S. 1a–52b; *Amīr-ẖān.* Risālah-i bahr-i šenaḥtan-i naġamāt. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. Б-5006. S. 1a–27a; Āmulī, Šams ad-Dīn Muḥammad. Nafā'is al-funūn fī'arā'is al-'uyūn. Čild 2–3. Tihrān, 1379 [1959]; Āmulī, Šams ad-Dīn Muḥammad. Dar'ilmi mūsīqī. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. № 5235. S. 31a–50b; *Anonim XVI*. Risālah dar 'ilm-i mūsīqī. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. M-251. S. 236b–242a; Darwīš 'Alī Čangī. Risālah-i mūsīqī. SPb Institute of Oriental Manuscrips. D-403. S. 1a–148b; *'Urmawī, Ṣafī al-Dīn*. Kitāb al-adwār fī ma'rifa al-naġamyya al-adwār. Manuscript of Library University of Pennsylvania. LJS. 235. F.1b–12b и др.

трактатов в количестве ста единиц звуковысотная и метроритмическая грамматики занимали в XIII–XV веках почти 75% текста (независимо от языка источника), а экстрамузыкальная тематика составляла 1% от всего содержания, что характерно для сочинений Сафи ад-Дина и его последователей – Кутб ад-Дина аш-Ширази[1], Абд аль-Кадира Мараги (1353–1435)[2] и апологетов последнего – Абд ар-Рахмана Джами (1414–1492)[3] и Зайн аль-Абидина Хусайни (XV век)[4]. В переломном же XVI веке интенсивность теоретических тем, посвященных пространственно-временны́м грамматикам, ослабела, занимая к концу столетия до 60% текста, а к концу XVII века – до 22,2% (описание аппликатурных позиций и последовательности опорных тонов лада при воспроизведении той или иной мелодии), как показано в Таблице 3.

Таблица 3. Диахроническая таблица проблематики в трактатах о музыке XIII–XVIII веков

XIII–XV века	XVI век	XVII–XVIII века
Звуковысотная грамматика		
Определение тона	Определение тона	Определение тона
Соотношение тонов	–	–
Деление струны	Деление струны	–
17-тоновый строй	17-тоновый строй	–
Теория подобия		–
Интервал	Интервал	–
Тетрахорд/пентахорд	Тетрахорд/пентахорд	–
Октавный звукоряд	Октавный звукоряд	–
12 maqām	12 maqām	12 maqām
6 āwāzat	6 āwāzat	6 āwāzat
24 šūbah	24 šūbah	24 šūbah
Транспозиция звукорядов	–	–
Воздействие 12 *maqām*	–	–
Метроритмическая грамматика		
Определение ритма	Определение ритма	Определение ритма
Соотношение длительностей	–	–
Ритмические формулы	–	–

[1] Širāzī, Qutb ad-Dīn. Durrat at-tāǧ li-qurrāt ad-dabbaǧ. Ǧild I–II.

[2] *Marāġī, ʻAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī*. Ǧāmʿal-alḥān. Be ihtimām-i Takī Bīniš. Tihrān, 1366 [1987]; *Marāġī, ʻAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī*. Maqāsid al-alḥān. Tihrān, 1344 [1965]; *Marāġī, ʻAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī*. Šarḥ-i adwār. Be ihtimām-i Takī Bīniš. Tihrān, 1370 [1991].

[3] *Джами А.* Трактат о музыке / Перев. с перс. А.Н. Болдырева; ред. и коммент. В.М. Беляева. Ташкент, 1960.

[4] *Хусайни Зайнулабидин Махмуд*. Канон теории и практической музыки / Подготовка, исследование, факсимиле рукописи и примеч. А. Раджабова; с приложением перев. А.А. Семенова; подготовка и предисловие К.С. Айни. Душанбе, 1987.

Одновременно с этим увеличивался перечень мелодий, названия которых перечислялись как композиционные части музыкальных конструкций[1]. Видимо, начиная с XVI века уже не грамматика, а описание *синтагматических связей мелодий стояло важной задачей в контексте появления новых жанровых форм – инструментальных и вокально-инструментальных, и их слияния в мультижанровые многочастные композиции*, важным признаком которых было осуществление *перехода* из одной звуковой структуры в другую, то есть соположение контрастных эмоциональных состояний. Изменения происходили на фоне возрастания интереса к проблемам музыкальной речи, правил «нанизывания» мелодий на *maqām* как парадигматическую систему связей (а не лад в традиционном понимании) при явной вторичности проблематики музыкального языка и языковых единиц (от интервала до октавного звукоряда), занимавших ученых без малого пятьсот лет начиная с IX века. Таким образом, главы по звуковысотной и метроритмической грамматикам неумолимо сокращались на протяжении семисот лет, а экстрамузыкальные темы приумножались с XV века, достигнув пика к рубежу XVII–XVIII веков.

С конца XV века трактаты о музыке писались уже преимущественно на персидском языке, а с появлением диаграмм, напоминающих благодаря изобретательности переписчиков, которые заполняли их убористым почерком, современные графические партитуры, изображение все больше вытесняло текст, ужимая объем главы до пары двустиший, в которых названия maqām прописывались красными чернилами, а соотносимые с ними элементы – черными[2]. Казалось бы, такая тенденция не оставляет места для описания эмоции, но это далеко не так, если помнить о неиерархическом соотношении части и целого, то есть иной логике экспликации целого. Эмоция никуда не исчезла, ибо маркировалась своими «частями» как элементами гармонического ряда. Другими словами, названные части указывали на скрытое целое, и по этой причине эмоция не оставалась в глубине невысказанного. Квантование эмоции разоблачало ее в сознании понимающего читателя. Какую же функцию оно выполняло?

[1] Возможно, «регресс» может показаться не таким безнадежным, принимая во внимание сугубо природные явления, например периодическое отступление Каспия в глубь на многие километры, когда пляжные скамейки и зонтики теряют свое предназначение, сиротливо ожидая трансгрессию на протяжении почти семидесяти лет и более. Спустя десятилетия море возвращается, покрывая опрометчиво построенные дороги, площадки и все, что появилось за годы отступления вопреки реальности, как нечто иллюзорное и не имеющее никаких шансов на выживание. Возможно, в рассматриваемом случае мы обманываем себя иллюзией регресса, в то время как имеем просто иное состояние теоретической мысли, озабоченной на тот период описанием музыкальной речи.

[2] См.: *ʻAbd al-Muʻmin Ṣafiad-Dīn*. Baḥǧatal-rūḥ. Tihrān, 1968. S. 90–91; Amīr-ḫān. Risālah-i bahr-i šenaḥtan-i naǧamāt. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. Б-5006. S. 18a–27a. и др.

Функция и экспликация эмоции

Можно выделить три функции столь необычного языка «разъяснения» эмоции после Сафи ад-Дина аль-Урмави.

Первая из них – *аксиологическая* функция, когда ряд элементов живой и неживой природы в совокупности направлен на прояснение эмоции/смысла звучащей музыки. Человек всегда оценивает поступающий звуковой сигнал, в данном случае смысл-эмоцию, чтобы знать, как на нее реагировать. Это происходит на бессознательном уровне там, где в силу вступают нерефлексивные механизмы противоположения и объединения частей в целое, когда решающей становится проблема их соотнесенности.

Вторая – *коммуникативная* – функция проявляется при соотнесении эмоции с разными языковыми группами населения, социальными слоями и т.д. с целью доставить эстетическое наслаждение. Эта функция отвечает не только за жизнеобеспечение музыканта, но порою и за саму его жизнь[1]. Поскольку музыка не принадлежит к предметному языку, средством передачи смысла становится именно психическая энергия, или эмоция. Смысл возбуждается эмоцией, вызванной контактом человека с внешним миром при восприятии звукового сигнала, который в самой музыке моделируется по законам художественного времени.

Наконец, третья, *прагматическая* функция связана с состоянием музыкальной практики на период с XV по XVIII столетие, о чем только что говорилось. Постепенная кристаллизация многочастных циклических форм, процесс собирания «рассыпанной» лексики из разных слоев традиционной музыки от колыбельных мелодий до военных маршей – в глобальном смысле сама *необходимость удержать форму* без всякого на то объективного основания в виде нотной записи – должен был поневоле обострить внимание к ее психоэмоциональной составляющей для решения проблемы модуляций, их соотнесенности на глубинном эмоциональносмысловом уровне. Речь о том, что любая композиция в искусстве *maqām* может состояться при условии, что в ней сопрягаются предельно контрастные звуковые структуры-maqāmat, осуществляется переход от одной из них к другой с обязательным возвратом к исходному психоэмоциональному состоянию. Обычно такой переход происходит во второй, кульминационной, фазе композиционного развития, что и обусловливает состоявшееся целое. Некоторые музыканты прибегали к разного рода «хитростям», сополагая контрастные звуковые состояния так, что их имена соотносились с Давидом по силе воздействие на слушателей. Другими словами, чем сложнее процесс конструирования формы, тем больше потребности в квантовании эмоции.

Можно ли предположить, что исследуемый язык описания эмоции обусловлен тем, что ее в целом крайне сложно выразить вербально без

[1] Можно вспомнить много историй из жизнеописаний музыкантов, связанных с нарушением коммуникативной функции, что привело к гибели последних.

пошлости[1]. Передать чувство от восприятия музыкальной информации[2] не просто, как может показаться. Однако это слабое утешение, оно не решает проблемы, в частности, субъективного восприятия эмоции: ведь то, что является грустным для одной культуры прямо противоположно для другой, а то, над чем плачут одни вызывает смех у других. В этом видится точка водораздела или принципиального различения авраамических традиций в феномене искусства maqām. *Вербализация скрытой в субъективном понимании эмоции, сам способ ее экспликации делают инаковым то, что кажется единым в творческом (исполнительском) процессе*, в каком иудеи, христиане и мусульмане, создавая исполнительские школы искусства maqām, играли, пели и продолжают выступать в смешанных ансамблевых группах, не разделяя себя на «своих» и «чужих». Речь о инаковости восприятия и обработки звуковой информации. Музыка, исполняемая музыкантами, осознается каждым музыкантом в его собственной когнитивной модели, она не эксплицирует правила понимания, то есть саму себя. Музыканты понимают ее такой, какой она предстает в согласии с внутренней (скрытой) работой их сознания, их архитектоническим слухом[3].

Когда потребность закрепления смысло-эмоции в слове приводит к тому, что скрытое как процесс восприятия звучания становится явным, а невыразимое – выраженным, обнаруживается разрыв в кажущемся единстве понимания. Иначе мы имели бы в каждом источнике одни и те же гармонические ряды, тогда как они не просто разные, а контрастные в соотнесенности элементов с одинаковыми звуковыми структурами. Этот контраст появляется не только в результате различия, связанного с разным строением единых по названию звуковых структур в локальных музыкальных традициях искусства maqām, как, например, арабский и иранский rāst[4] (первый из них имеет более «минорное» наклонение относительно второго – однозначно веселого и радостного). В силу вступают *законы перцепции, переводящие звук в культурно обусловленную эмоцию*, что требует серьезного междисциплинарного исследования в ракурсе когнитивистики.

[1] В самом простом смысле это вербальная передача невыразимых чувств, которая «убивает» само чувство.

[2] Музыка как информационная система была концептуализирована в работах М.Г. Арановского.

[3] Архитектонический слух указывает на «сенсорное устройство, предназначенное для восприятия и воспроизведения звуков», отчего архитектоническому слуху приписывается селективная функция, но «из чего не следует, что “чужое” окажется для него полностью неприемлемым – почти все музыкальные культуры в каких-то точках пересекаются, обнаруживая “общую часть”, которая и позволяет слуху переходить границы, разделяющие типы культур» (*Арановский М.Г.* Заметки об архитектоническом слухе и музыкальной логике // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М.: УРСС, 2007. С. 191–192).

[4] В Иране он лежит в основе композиций жанровой модели dastgāh, в арабских же странах – жанровых моделей maqām и taqsīm.

В недалеком будущем можно было бы надеяться на серию открытий, связанных с предложенным выше подходом к изучению сложной смысловой единицы «maqām – эмоция – человек» на материале локальных музыкальных традиций, с одной стороны, и разноязычных источников по музыке – с другой. В данном же случае рассмотрение экстрамузыкальных тем в трактатах о музыке в их соотнесенности с музыкальными практиками будет ограничено исфаханской школой искусства maqām на примере двух трактатов, в которых содержится наибольшее число элементов гармонического ряда. Оба источника связаны с исфаханской областью Персии, куда, по преданию, Навуходоносор (ок. 634–562 до н.э.) в 586 году до н.э. переселил евреев Иерусалима, а в начале первого тысячелетия нашей эры хлынула вторая волна миграции из Палестины после разрушения Второго Храма (70 год) легионами Тита (39–81). С тех пор город периодически выполнял место ссылки для многих народов и сегодня известен своим многоконфессиональным составом.

Первый трактат написан в 1696 году[1] в Исфахане придворным музыкантом шаха Султана Хусейна Сафави (1668–1726), Амирханом Горджи[2] (р. 1618), который «по причине [говора] родителей смешал грузинский язык (zabānī gurǧī) с ломанными тюркскими словами (alfāz-i turkī-i šekastah) и до двадцати пяти лет не ведал об этой [музыкальной] науке»[3].

Второй трактат – «Bahǧat al-rūḥ» («Радость Духа»)[4] – предположительно создан в исфаханской области, является, по мнению Генри Дж. Фармера (1882–1965), энциклопедией иранской музыки, а Эллы Зонис (р. 1937)[5] – сочинением «важным, но весьма проблематичным»[6] прежде всего из-за казуса с датировкой и авторством, ошибочно приписанным Фармером на страницах знаменитого журнала Британского Азиатского общества Сафи ад-Дину аль-Урмави[7]. Позднее Хачинто

[1] Трактат написан по заказу шаха Султана Хусейна, ему же посвящен. Рукопись трактата была завершена в Исфахане 22 ноября 1696 года.

[2] Горджи может рассматриваться как нисб, или указание на место происхождения рода (исторический Гурджистан, перс. назв. Грузии), которое носили представители самых разных этнических и языковых групп.

[3] См.: *Amīr-Ḫān.* Risālah-i bahr-i šenaḥtan-i naġamāt. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. Б-5006. S. 21a.

[4] В первом варианте моего русского перевода в названии трактата слово bahǧat фигурировало во втором значении «красота», которое впоследствии было пересмотрено в пользу первого значения – «радость».

[5] Автор одной из первых англоязычных монографий о персидской классической музыке. Несмотря на универсалистский подход в исследовании жанровой модели dastgāh по аналогии с американским джазом, эта книга сыграла значительную роль в развитии современной этномузыкологии и изучении иранской классической музыки. См.: *Zonis E.* Classical Persian Music: An Introduction. Harvard University Press, 1973.

[6] Ibid. P. 34.

[7] См.: *Farmer H.G.* Islam and Music // Farmer H.G. A History of Arabian Music to the XIII cent. London (1929), 1967. P. 245.

Рабино де Боргомале (1877–1950), выполнивший критическое издание трактата[1], заключил, что под именем Сафи ад-Дина скрывается неизвестный автор, и на основании самого содержания отнес трактат к началу XVII века, отметив, что данный период времени отнюдь не отмечен обилием сочинений о музыке на персидском языке[2]. Позднее, на международном конгрессе в Монреале (2000) мною в формате доклада был обнародован еще один неизвестный кашанский список этого трактата[3], встроенный в сочинение под вариантным названием «Радость сердец» («Bahǧat al-qulūb»); был представлен сравнительный анализ известных рукописных версий, вошедших в том числе и в критическое издание 1968 года. Исследование манускрипта показало, что время появления трактата может быть сдвинуто к самому началу XVIII века[4], а вымышленное имя его «автора» – Абд аль-Момин ибн Сафи ад-Дин бин Азаль ад-Дин бин Мухйи ад-Дин бин Неймат бин Кабус бин Вашмгир[5] Джурджани[6] – изначально не давало основания связать это сочинение с знаменитым Сафи ад-Дином аль-Урмави; наконец, трактат, со слов анонимного автора, вдохновлен книгой Еноха[7], который

[1] Фармер обратился к нему в 1937 году с просьбой сделать критическую редакцию и перевести обе рукописи трактата из Британского Музея (Ms 14766d, 13; 1345) и Бодлеанской библиотеки (Ms *Qusley 177*, resp.). См. *`Abd al-Mu'min Ṣafī ad-Dīn.* Bahǧat al-rūḥ. P. 9–14.

[2] *Zonis E.* Classical Persian Music: An Introduction. P. 34. Об этом же см.: *Katz I.J.* Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo, 1932) // Islamic History and Civilization: Studies and Text. V. 115. Leiden: Brill, 2015. P. 289.

[3] См.: *Shamilli G.B.* Treatise on Music Behjat al-Qulub (17th c.) // Abstract Book of International Congress of Asian and North African Studies. Montreal, 2000. P. 5.

[4] См.: *Shamilli G.B.* An Unknown Persian Treatise on Music Behjat al-Qulub // Arts and Crafts in the Muslim World. Istanbul, 2008. P. 447–459.

[5] Ошибочно связывать последнее звено в цепочке имен с Шамс аль-Маали Кабус ибн Вашмгиром – владетелем Табаристана и Джурджана из династии Зияридов (976–1012), имя которого упоминается в исторической хронике Абу Насра Мухаммада аль-Утби (961–1022/1036–1040) «Десница державы» в связи с историей Маверранахра. Также бессмысленно возводить к нему генеалогию самого Сафи ад-Дина Абд аль-Мумина, так как в цепочке всего семь имен и если исходить из X века, времени жизни Кабуса ибн Вашмгира, то каждое предшествующее ему имя, чтобы в итоге привести к семнадцатому веку, должно соответствовать одному столетию, что не указывает на связь поколений (отца и сына). Очевидно, что имя «Сафи ад-Дин Абд аль-Момин» – если оно принадлежало реальному человеку – встроено не в генеалогию, а духовную цепочку, восходящую предположительно к правителю Джурджана, Кабус ибн Вашмгиру.

[6] Джурджан, или Горган – исторический центр административного деления Ирана (Голестан), расположенного на юго-восточном побережье каспийского моря.

[7] «Книга Еноха», или «Книга Юбилеев», как известно, не вошла в канонический корпус ТаНаХа и считается апокрифической литературой. Она дошла до нас благодаря эфиопской Библии и была обнародована только в XVII веке. Открытие кумранских рукописей, обнаружившее список «Книги Еноха» на арамейском языке из 25 свитков, связало этот источник с древнееврейской литературной традицией, что раньше подвергалось сомнению, и обнаружило

в исламе почитался за пророка Идриса, само же содержание составлено, подобно знаменитой исфаханской мозаике, из трактатов о музыке XVI–XVII веков, при этом имеет необычное введение[1]. Источник был интересен еще и тем, что часто анонимные трактаты создавались надконфессиональным сообществом дервишей, которые составляли на заказ рукописные компендиумы[2].

Изучение вопроса – какова музыка для каждого, кто творит ее «здесь и сейчас», – показывает в контексте исследуемого жанра, что эмоция эксплицируется в виде гармонического ряда не в связном нарративе, пусть крайне лаконичном, как у Сафи ад-Дина, а, напротив – посредством логики, не обнаруживающей привычной для нас связности. «Части» эмоции разбросаны по всему тексту трактата, его главам и разделам, отданные на откуп читателю/исследователю[3], а гармонический ряд выстраивается на парадигматической оси текста (Таблица 4).

Таблица 4. Оглавление трактата о музыке «Радость духа»[4]

Введение	
Глава 1	О начале этого знания (ʻilm) согласно блестящей и подробной речи мудрецов *фалясифы*
Глава 2	Речения некоторых из мудрецов этой науки (ʻilm) и подробности [, сказанные] оными и этика приобретения [знаний]
Глава 3	О соотнесенности этого знания (ʻilm) с обликом людей
Глава 4	О соотнесенности этих знаний (ulūm) с семью светилами согласно их траектории и движению
Глава 5	О метроритмических [формулах] и движении каждой [из них]
Глава 6	Изложение в стихах знания (ʻilm) музыкальных «окружностей»
Глава 7	Метроритмические формулы в стихах
Глава 8	Состав pardah согласно траектории Юпитера, Луны и Венеры

его актуальность для периода позднего Второго Храма (250 до н.э. – 68 г. н.э.). Русский комментированный перевод сделан с немецкого и издан в 1888 году в Казани протоиереем Ал. Смирновым – см.: Книга Еноха / Пер. с нем. А. Смирнова // Книга загробных видений. СПб.: Амфора, 2006.

[1] Тема отдельной работы.

[2] Тема, требующая самого пристального изучения.

[3] Часто жизнь самого ученого измеряется наращиванием такого ряда элементов, которые постепенно, год за годом извлекаются им из источников, ни один из которых не содержит гармонический ряд целиком, но только частями.

[4] Перевод с персидского приводится впервые и выполнен мною по: *ʻAbd al-Muʻmin Ṣafī ad-Dīn*. Baḥǧat al-rūḥ. Tihrān, 1968. В самом критическом издании трактата сведены воедино три рукописных списка (A, B и C), каждый из которых представлен в виде маркированных данными буквами фрагментов разночтений в примечаниях к основному тексту. Русский перевод сделан по списку B как наиболее полному из представленных в данном издании.

Глава 9	О том, что нужно петь для каждого [из людей] на [духовных] собраниях
Глава 10	О поведении того, кто владеет этим благородным искусством
Заключение	Разъяснение того, откуда берется каждый *maqām*
Раздел	Разъяснение того, что нужно петь каждой группе [людей]
Глава 10	Разъяснение музыкальных инструментов, возбуждающих [эмоцию]
Заключение	Разъяснение того, сколько *šʿubah* в каждой из *maqām*

Названия глав трактата могли бы стать предметом отдельного исследования, а содержащиеся в них термины исключительно важны. Часто повторяющееся в них слово ʿilm – «знание», казалось бы, должно было указывать на «музыку» в одном из ее двух значений – знания – ʿilm и мелодии – laḥn – как теории и практики, однако оно раскрывается в тексте глав через понятие maqām (!). Слово «музыка» (mūsīqī) используется в трактате трижды в синтагме «познание музыки» (*ʿilm-i* mūsīqī), и два раза в значении «знания» (mūsīqī) и «науки» (mūsīqī)[1] (данный факт также указывает, что понятие «музыка» как целое проявляется своими «частями»). Соотнесенность maqām с объектами живой и неживой природы эксплицируется почти в каждой главе как самостоятельная тема, а последние связываются друг с другом мозаично, будто по *ассоциации*, что характерно и для первого заключения трактата, в котором содержится наибольшее количество элементов гармонического ряда[2].

Эмоция Давида

Если в каком-либо трактате гармонический ряд не доносит имени человека/праведника, это значит, что его элементы не могут быть растолкованы вне связи с тем, кто собственно переживает определенное психоэмоциональное состояние. Необходимо восстановить лакуну по другим источникам. Как правило, она заполняется одной фразой, или кратким сообщением о событии, в которое погружен человек-праведник: это либо предельное состояние человека, в каком находились Йосеф, Йона и Авраам, либо же состояние фрустрации, которое переживают Адам, Моше, Давид и Ишмаэль, когда возникает звучание в упорядоченном высотном строе, или maqām[3]:

1. Праведник Адам произнес в maqām Rāst: «Господь наш! Мы поступили несправедливо по отношению к себе, и [если Ты не простишь нас

[1] *ʿAbd al-Muʿmin Ṣafī ad-Dīn.* Bahǧat al-rūḥ. S. 104.

[2] Ibid. S. 76–80.

[3] Ibid. S. 88.

и не смилостивишься над нами, то мы непременно] окажемся среди потерпевших убыток»[1].

2. Праведник Муса (Моше) стенал и молился ночью в священной долине в maqām ʻUššāq.

3. Праведник Йусуф (Йосеф) рыдал ночью на дне колодца и темнице в maqām Arāq.

4. Праведник Йунус (Йона) вопил в пасти кита в maqām Kūčak.

5. Праведник Дауд (Давид) у изголовья могилы Урии братоубиенного[2] с целью отпущения грехов и прощения молился, оплакивая [его] на тоне Husainī.

6. Праведник Ибрагим (Авраам) стенал в огне Нимрода в maqām Husainī…

7. Праведник Исмаил (Ишмаэль) в скорби по умершему распевал Коран в maqām Rahāvī, а во время убоя скота рыдал в maqām ʻUššāq[3].

Совпадают ли перечисленные maqām с эмоциями, названными Сафи ад-Дином? Практически нет, кроме maqām Husainī, соотносимого с состояниями Давида и Авраама – печалью и безволием. Следовательно, причину нужно искать и в высотном составе звукорядов, и в культурной перцепции, о чем говорилось выше. Багдад, город Сафи ад-Дина, построенный в двадцати километрах от древнего Ктесифона, и Исфахан (Южная Персия) в давние времена находились в зоне единой вавилонской культуры. Их связывали многие факторы. При этом пятьсот лет, отделившие автора «Радости духа» от Сафи ад-Дина, несомненно, сыграли свою роль в эволюции музыкального языка и, соответственно, звуковой информации, доносящей смысло-эмоцию.

Чтобы понять, как определенное психоэмоциональное состояние поддерживается элементами гармонического ряда, далее будем исходить из того, что maqām / смысл-эмоция привязан к конкретному имени, переживающему определенное психоэмоциональное состояние. Во-вторых, эмоция квантуется через выстраивание гармонического ряда, элементы которого, несмотря на то, что относятся к разным классам (если думать по-аристотелевски), тем не менее совпадают друг с другом на основе логики явно неаристотелевской (иначе элементы как виды восходили бы к одному классу). В-третьих, *элементы гармонического ряда,* раскрывающие эмоцию, которая переживается человеком при получении и обработке информации внешнего мира, *собираются в систему, основанную на гештальте «опирания»*: это значит, что *«опора» как имя и действие человека и «опирающиеся» элементы системы не иерархичны относительно друг друга.*

[1] Коран 7: 23.

[2] В критическом издании допущена системная ошибка, в результате которой из слова выпала буква «к» и вместо слова *barādarkeš* (досл. «братоубиенного») появилось *barādareš* (досл. «его брата»). См.: *ʻAbd al-Muʻmin Ṣafī ad-Dīn.* Bahğat al-rūḥ. S. 88.

[3] См.: Ibid.

Важно, что человек/праведник наделен в разных религиозных традициях статусом пророка (nabī). Несмотря на то, что ислам почитал за пророков все семь перечисленных выше персонажей, в данном конкретном трактате (и многих других) они называются словом ḥaẓrat, а это близко по значению к древнееврейскому «рабби (реббе)» как учителю, праведнику, человеку религиозно значимому, которому даровано знание[1]. Попробуем понять логику внутренней связи элементов на примере образа Давида – наиболее популярного в мысли о музыке авраамической традиции, то есть рассмотреть maqām Husainī, который ко времени представляемой здесь теоретической рефлексии уже эмпирически встраивался в более масштабную композицию, называемую dastgāh Nawā.

Гармонический ряд извлечен мною из трактата «Risālah-i mūsīqī» («Познание музыки») Амирхана Горджи и состоит из семи элементов (Таблица 5), раскрывающих психоэмоциональное состояние *печали* и *безволия*.

Таблица 5. Гармонизация *maqām* Husainī в трактате Амирхана Горджи

Maqām	*Husainī*
Человек	Давид (Давуд)
Место/действие	распевание Псалтыри (Забур)[2]
Животное/птица	конь[3]
Элемент	—
Созвездие	Колос (Сунбуле)[4]
Сторона света	—
Время суток	предполуденное время[5]
Время года	лето[6]
Социальный страт	—
[Эмоция]	[печаль, безволие]

Эмоция привязана к образу Давида (в мусульманской традиции Давуд/Дауд), совершающего действие в месте-maqām, которое не уточняется в событии: он распевает Псалтырь (Забур), видимо, под аккомпанемент арфы. Распевание Псалмов было вызвано не радостным событием,

[1] Ислам и иудаизм роднит парадигма нисхождения знания через пророка и его миссию.

[2] См.: *Amīr-ḫān.* Risālah-i bahr-i šenaḥtan-i naġamāt. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. Б-5006. S. 18a–27a; *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана. С. 395.

[3] Там же.С. 393.

[4] Сунбуле соответствует созвездию Девы. См.: Там же. С. 392.

[5] Там же. С. 395.

[6] Там же. С. 394.

а безумием Саула, принудившим Давида к игре и пению, когда царя одолевали приступы душевной болезни – гнева и ярости[1]. В Книге I Самуила читаем:

«21 И пришел Давид к Шаулю, и предстал перед ним, и очень ему понравился, и стал его оруженосцем.

22 И послал Шауль (посланников) к Йишаю, и передал ему: Пусть Давид у меня послужит, потому что он мне понравился.

23 Когда же Шауля одолевал (злой) дух от Бога, Давид брал арфу и играл; тогда Шаулю становилось легче, и от него отступал злой дух» (Шмуэль I: 21–23)[2].

Он играет с целью успокоить, усмирить злой дух, вселившийся в царя, а эмоция печали не дает повода усомниться в привязке к maqām Husainī. Другими словами, Давид находит противоядие предельному возбуждению и ярости в печали и безволии, сковывающих действия, в противоположной эмоции, что согласуется и с западноевропейским опытом лечения болезней вплоть до Джироламо Кардано, предложившего иной подход. Как видно, соотношение Давид – maqām Ḥusainī, во-первых, не дихотомично, потому что элементы пары рядоположены. Во-вторых, обобщающая характеристика эмоции (taṯīr) не эксплицитна, она остается за пределами письменного текста, при этом не образует более высокий уровень, или класс как понятие «цвет» к паре значений «черный – белый».

Следующий элемент – конь, или asp по-персидски – если и привязан к образу Давида, то не поддерживается содержанием ТаНаХа, предписывающего Давиду мула (на иврите «пе́ред»), что известно из Книги Царей I и Книги Самуила II: «И спустились Цадок, священник, и Натан, пророк, и Бенайау, сын Иеойады, и Кереэйтияне, и Пелэйтияне, и посадили Шломо на пи́рда царя Давида, и повели его к Гихону» (Млахим I, 1: 38).

«И увидели Авшалома рабами Давида; а Авшалом ехал верхом на пе́ред, а пе́ред проходил под густыми ветвями дуба, и зацепился головой за ветви дуба, и повис он между небом и землей, а пе́ред, что был под ним, ушел» (Шмуэль II, 18: 9)[3].

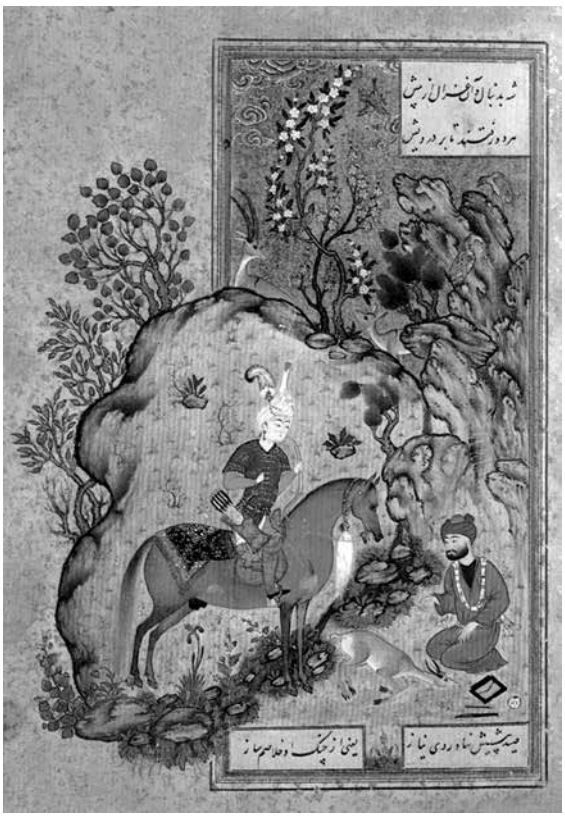
Замена мула на коня могла произойти под влиянием шиитского ислама[4] и отразиться в устной практической музыкальной традиции, где формировались определенные герменевтические модели в процессе передачи знания от учителя к ученику. Вспомним, что maqām Husainī по преданию связан с именем внука пророка Мухаммада, сына шиитского

[1] В Коране нет упоминаний о причине музицирования Давида, только фраза: «Давуду (Давиду) же Мы даровали Забур (Псалтирь)» (Коран 4: 163; 17: 55).

[2] См. также: 1 Samuel 16: 21–23. New International Version (NIV).

[3] Курсив мой. – *Г. Ш.*

[4] Шиизм – одно из двух (наряду с суннизмом) основных направлений ислама, которое признает Коран источником веры, но отвергает большинство положений сунны (кодекс преданий о поведении пророка Мухаммада), в том числе связанных с наследованием власти.



Илл. 3
Табризская школа
Миниатюра
1537–1538
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

имама Али Абу Талиба (632–661) Хусейна[1], трагически погибшего близ Кербелы во время сражения с войском омейядского халифа Язида I. Как известно, шииты ежегодно отмечают день смерти Хусейна и соблюдают траур в первые десять дней (ašūrah) месяца Мухаррам, с которого на самом деле начинается новый год по мусульманскому лунному календарю.

Имена Хусейна и его брата Хасана (погиб в том же сражении), их отца имама Али неразрывно связываются в ежедневных молитвах, поэтому название «хусейни» для каждого посвященного ассоциировалось с именем Али и его семьей: женой Фатимой, дочерью пророка Мухаммада, и их сыновьями – Хусейном и Хасаном. Сам Али считался в шиизме покровителем искусства, а ремесленники-суфии почитали его за божественного Друга, дарующего знание и вдохновение[2]. Вместе с возведением шиизма в ранг государственной религии, в литературе, поэзии и даже художественной миниатюре все чаще появлялся мотив Друга, дарующего знание и изображаемого в образе коня. Он сопровождался определенными коннотациями, которые не всегда были понятны и приятны правящим кругам, создавая определенное напряжение в среде интеллектуальной элиты. Одно из таких изображений (илл. 3) видим на табризской миниатюре XVI века, украшающей манускрипт сочинения Бадр ад-Дина Хилали (ум. 1532/1533) «Шах и дервиш». Конь, на котором сидит шах, намекает на образ Али[3] – Друга ремесленников и тех, кто встал на путь познания Истины[4].

Возвращаясь к трактату, предположим, что замещение мула конем, о котором говорилось выше, произошло через перенос образа Давида на

[1] Аль-Хусейн ибн ʻАли аль-Кураши (626–680).

[2] Об этом см.: *Nasr S.H.* Islamic Art and Spirituality. Albany: SUNY Press, 1987.

[3] Речь не о коне самого Али, которого звали Дул-дул и который скорее был даже не конем, а мулом (qāṭer) – см.: Ars Islamica: в честь Станислава Михайловича Прозорова / Сост. и отв. ред. М.Б. Пиотровский, А.К. Аликберов. М.: Наука, 2016.

[4] Там же. О соотнесенности образов коня и праведника Али в фольклоре Средней Азии см.: Проблемы культурогенеза и культурного наследия. Сборник статей к 80-летию Вадима Михайловича Массона. СПб.: Инфо-Ол, 2009.

Али как покровителя ремесленников в персидской шиитской традиции и отца человека, имя которого сохранилось в названии maqām Husainī. Смычка псалмопевца Давида и метафорического коня как сравнение Давида с неназванным Али на основании только что указанного общего признака могла произойти и в среде конвертировавшихся в шиизм евреев Исфахана. Процесс конвертации, как известно, нарастал с XVI века и достиг пика к концу XIX столетия, когда в шиизм и бахаизм[1] переходили уже не отдельные еврейские семьи, а целиком городские общины из-за беспрецедентного повышения налогов, как произошло в Табризе[2]. В любом случае интересно, что и в западноевропейской традиции, при Каролингах, имя Давида ассоциировалось с «*артистическим вдохновением* и идеальным правлением»[3], подобно имени Али для мусульман-шиитов.

Илл. 4
Созвездие Колоса в исламской астрологии

Таким образом, эмоция печали-и-безволия, скрытая в maqām Husainī, передается через образ Давида, распевающего Псалтырь (здесь он еще не позиционируется как царь или правитель), коня, предполуденное время, лето и созвездие Колоса, совпадающее с указанным временем года. В арабо-мусульманской астрологии данное созвездие изображается в образе человека, который в левой руке держит колосья, а в правой – копье, чаще серп (Илл. 4).

Этот образ объясняет двойственность натуры Давида – псалмопевца, дарующего жизнь, с одной стороны, и отнимающего ее воина, с другой. В Талмудической литературе особо подчеркивается контрастные стороны его натуры, раскрывающиеся также в двух строках Книги Царств: «8. Опять началась война, и вышел Давид, и воевал с Филистимлянами, и нанес им великое поражение, и они побежали от него.

9. И злой дух от Бога напал на Саула, и он сидел в доме своем, и копье его было в руке его, а Давид играл рукою своею на струнах» (1 Млахим 19: 8–9).

Что же изменится в системе соотнесенностей гармонического ряда, если Давид не поет, а просит прощения над изголовьем могилы Урии? Убедимся ниже (Таблица 6), перейдя к трактату «Радость Духа», что звуковая составляющая – maqām Husainī – не меняется. Следовательно, высказанное в самом начале предположение о важности действия / состояния человека имеет под собой основание: просьба / молитва о прощении, как видно, привязана к этому же состоянию печали.

[1] Бахаизм (араб. «слава», «свет», «блеск», «великолепие») – монотеистическая религия с центром в Хайфе (Израиль); основана в Персии Бахауллой (1817–1892), который почитается как последний из явленных Б-гом наряду с Авраамом, Моисеем, Буддой, Заратустрой, Кришной, Иисусом и Мухаммадом.

[2] См.: *Amanat M.* Jewish Identities in Iran: Resistance and Conversion to Islam and the Baha'i Faith. London; New York, 2011; *Кузнецова Н.А.* Иран в первой половине XIX века. М.: Наука, 1983.

[3] *Петров В.В.* «Звездный Храм» Иоанна Скотта – космос, выстроенный философом // Анатомия философии: как работает текст. М.: ЯСК, 2016. С. 293–294. Курсив мой. – *Г. Ш.*

Таблица 6. Гармонические соответствия к *maqām Husainī* в трактате «Радость Духа»

Maqām	*Husainī*
Человек	Давид (Давуд)
Место / действие	Праведник Дауд (Давид) у изголовья могилы Урии братоубиенного с целью отпущения грехов и прощения молился, оплакивая [его] на тоне *Husainī* [1].
Животное / птица	конь[2]
Элемент	ветер[3]
Сторона света	запад[4]
Созвездие	Телец (Сур)[5]
Время года	весна[6]
Время суток	рассвет[7]
Адресат	гилянцы[8]
(Эмоция)	(печаль-и-безволие)

Илл. 5
Созвездие Тельца в исламской астрологии

Безусловно, все дополнения, возникшие в сравнении с уже известным нам вариантом, а это уточнение первоэлемента, стороны света и адресата, привязаны непосредственно к эмоции maqām Husainī и скорректированы состоянием покаяния. Метафорический конь по-прежнему сохраняет свое место, при этом меняются другие звенья цепочки и появляются новые.

Примечательно, что изображение созвездия Тельца, связанного с весной, содержит элемент музыкальной темы, что в разбираемом контексте, видимо, прочитывается как реминисценция псалмопевца Давида. Ниже, на илл. 5, мы видим шестипалую Зухру (Венера)[9], музыкантшу-левшу, покровительницу инструменталистов и певцов. Она играет на четырнадцатиструнном хордофоне, напоминающем уд, и, видимо, не имеет никаких шансов самой спеть исполняемую мелодию.

[1] *ʿAbd al-Muʿmin Ṣafī ad-Dīn.* Bahğat al-rūḥ. S. 77.

[2] Ibid. S. 79.

[3] Ibid. S. 84.

[4] Ibid. S. 34

[5] Ibid. S. 34.

[6] Ibid. S. 84.

[7] Ibid. S. 85.

[8] Ibid. S. 83.

[9] Известна с доисламских времен как сопровождающая своей игрой хор небесных светил.

Еще более интересна соотнесенность maqām Husainī с жителями Гиляна – иранской провинции на юго-западном побережье Каспия, еврейская община которой (Сияхкаль), по преданию, вела происхождение от рода Давида и в быту разговаривала на так называемом гиляки[1]. Из Гиляна с конца XVII века, то есть предположительного времени появления «Радости Духа», началось переселение евреев на север, на территорию современных Азербайджана и Дагестана[2]. Думается, нужно искать связь между местом-действием и адресатом системы гармонических соответствий. Что же касается события, связанного с самим местом-действием, то его описание инициировано ТаНаХом и опосредовано фольклором Святой Земли, к счастью записанным и изданным в книге «Folklore of the Holy Land. Moslem, Christian and Jewish» («Святая земля: Мусульманство, Христианство и Иудаизм», 1907) Джеймса Эдварда Ханауэра – писателя, фотографа и каноника[3] англиканского кафедрального собора в Иерусалиме[4].

Автор предисловия к книге Ханауэра – писатель и переводчик Мармодук Вильям Пикткхолл (1875–1936)[5] – вспоминает, что «район, где мистер Ханауэр собирал свои истории, представляет собой холмистую местность, раскинувшуюся на территории между городами Вефиль на севере и Хеврон на юге», подчеркнув, что «эта земля священна для мусульман и иудеев не в меньшей степени, чем для христиан, а населяют ее представители всех трех ветвей монотеистической веры, берущей свои истоки от Бога Авраама»: «Мусульмане, преобладающий класс, – наследники арабов-завоевателей *и тех завоеванных, которые приняли ислам*; христиане – потомки древнего населения Сирии, подданных Византийской империи, которые во времена противостояния предпочли свою религию возвышению в мире. Их истории друг о друге хотя и кишат колкими шутками, в целом, как правило, носят дружелюбный характер. Лишь в еврейских рассказах явно ощущается горечь,

[1] *Rabino di Borgomale L.H.* Les provinces caspiennes de la Perse: Le Guîlân // Revue du Monde Musalman XXXII, 1915–16 Paris: E. Leroux, 1917; *Netzer A.* Yehudim be-Gilān // Yeẓirah ve-Toladot, 1994. P. 215–232.

[2] Этот факт отчетливо прослеживается по одноименным названиям кварталов ряда городов, где с XVIII века проживали гилянцы.

[3] Старший священник кафедрального собора.

[4] Родился в Яффе (она входила в то время в Османскую Сирию) и посвятил много сил изучению древностей и фольклора Палестины. В раннем возрасте переехал в Иерусалим, где работал в экспедиции Чарльза Уоррена по Трансиордании в качестве переводчика и помощника фотографа; сотрудничал с Фондом исследования Палестины (Лондон, 1865) в составе Оттоманской империи; переписка и фотографии из его коллекций издавались в ежеквартальном журнале британского общества начиная с 1881 года.

[5] Marmaduke William Pickthall (мусульманское имя Muhammad Marmaduke William Pickthall) – европейский исламский ученый, переводчик Корана (1930), отстаивавший, однако, идею его непереводимости на другие языки; писатель, журналист, исламовед, культурный и политический деятель.

Илл. 6. Пруд Иезекии
Открытка

которой в свете исторической судьбы этой нации можно найти оправдание»[1].

В легенде, фрагмент из которой попал в текст «Радости Духа», говорится о двух ангелах, представших перед царем (!) Давидом[2], чтобы покарать его за преступление, совершенное против Урии[3]. Они рассказали притчу, из которой царь понял их намерение и был огорчен так, что проплакал дни и ночи напролет, а все горы, животные и птицы, прежде вторившие его песнопениям, зарыдали вместе с ним, и это был «вселенский плач», какого никто никогда не видел, от которого наполнились слезами источник Тихон и пруд Иезикии (Илл. 6)[4].

Появившийся пророк, а им, как известно, был пророк Натан, сообщил Давиду, что Всевышний (Аллах) простил грехи, совершенные по отношению в Нему, а за другим покаянием он должен идти к могиле Урии.

После этого царь совершил паломничество к могиле Урии и там исповедался в своих грехах. Тут из могилы раздался голос:

«– Ваше величество, благодаря тому, что вы совершили против меня преступление, я попал в рай. Поэтому я всем сердцем прощаю вас.

– Но, Урия, – возразил Дауд, – ведь я сделал это, чтобы завладеть твоей женой!

На это никакого ответа не последовало. В конце концов, полный отчаяния, Дауд взмолился, чтобы Аллах заставил Урию простить его. Тогда из могилы снова послышался голос:

– Я прощаю тебя, повелитель, ведь, отняв у меня одну жену на земле, Аллах даровал мне тысячу жен на небесах»[5].

В контексте легенды образ Давида, несмотря на лексический строй арабского языка, сохраняет сюжетные линии ТаНаХа, что не удивительно. Многие легенды, встречающиеся в тексте трактатов о музыке, уходят корнями отнюдь не в устную, а письменную традицию, которая, попадая в народную среду, трансформируется и обрастает вариантными интерпретациями мотивов. Основанием для легенды был безусловно ТаНаХ,

[1] *Ханауэр Дж.* Мифы и легенды Святой земли / Пер. А.Ю. Александрова. М.: Центрполиграф, 2009. Курсив мой. – *Г. Ш.*

[2] Заметим, что в мусульманской традиции Давид/Давуд (Дауд) не является царем.

[3] Данного персонажа нет в тексте Корана.

[4] Источник Гихон (Тихон) находился за стенами Иерусалима, а подземный туннель (водопровод) Иезекии (727–698 до н.э.) соединил источник с юго-западной границей Города Давида, где был сооружен пруд (водосборник). Предположительно упоминается в Ис. 22: 9 и 4 Цар. 18: 17. В легенде приводятся также их арабские названия – Биркет Хаммам аль-Батрак (пруд Иезекии) и Хаммам ас-Султан (источник Тихон? – *Г. Ш.*). См.: *Нир Р.* Иерусалим в веках. Тель-Авив: Открытый Университет Израиля, 1997. С. 163–166.

[5] *Ханауэр Дж.* Мифы и легенды Святой земли. С. 31.

в частности Книга II Самуила (12: 7–13), которая доносит до нас имя пророка Натана[1] и подробности его разговора с Давидом:

«7. И сказал Нафан Давиду: ты – тот человек, [который сделал это]. Так говорит Господь Бог Израилев: Я помазал тебя в царя над Израилем и Я избавил тебя от руки Саула,

8. и дал тебе дом господина твоего и жен господина твоего на лоно твое, и дал тебе дом Израилев и Иудин, и, если этого [для тебя] мало, прибавил бы тебе еще больше;

9. зачем же ты пренебрег слово Господа, сделав злое пред очами Его? Урию Хеттеянина ты поразил мечом; жену его взял себе в жену, а его ты убил мечом Аммонитян;

10. итак не отступит меч от дома твоего во веки, за то, что ты пренебрег Меня и взял жену Урии Хеттеянина, чтоб она была тебе женою.

11. Так говорит Господь: вот, Я воздвигну на тебя зло из дома твоего, и возьму жен твоих пред глазами твоими, и отдам ближнему твоему, и будет он спать с женами твоими пред этим солнцем;

12. ты сделал тайно, а Я сделаю это пред всем Израилем и пред солнцем.

13. И сказал Давид Нафану: согрешил я пред Господом. И сказал Нафан Давиду: и Господь снял с тебя грех твой; ты не умрешь…»

Обратившись далее к Книге Псалмов (Тегилим 51: 1–5)[2], мы узнаем что́ же произошло после увещевания пророка Натана. Здесь важна последовательность в связывании двух текстов – Книги II Самуила (12: 7–13) и Книги Псалмов (51: 1–21), которая соблюдается и в вышеприведенной легенде. На то что Давид создает псалом-молитву после разговора с Натаном обращает внимание Меир Левинов[3], ссылаясь на Ибн Эзру[4]:

«1. Руководителю. Псалом Давида.

2. По приходе к нему пророка Натана, после того как [Давид] вошел к Бат-Шеве.

3. Помилуй меня, Боже, по милости Твоей; по величию милосердия Твоего сотри преступление моё!

3. Отмой меня от беззакония, очисти меня от греха!

4. Я сознаю преступление свое, грех мой постоянно предо мною.

5. Только перед Тобой грешен я, и перед тобой зло совершил; ради истины власти твоей, вынеси приговор оправдательный!»[5]

[1] Нафан в Синодальном переводе.

[2] Читай – Псалтыри.

[3] Книга Псалмов (Тегилим) с комментарием Раши. Библиотека еврейских текстов / Пер. с иврита М. Левинова. М.; Нью Йорк: Книжники, 5771/2011. С. 341.

[4] Авраам бен Меир ибн Эзра (1089–1184) – еврейский ученый раввин-философ.

[5] Книга Псалмов (Тегилим). С. 341–342.

В масоретской нумерации: (א) לַמְנַצֵּחַ מִזְמוֹר לְדָוִד: (ב) בְּבוֹא אֵלָיו נָתָן הַנָּבִיא כַּאֲשֶׁר בָּא אֶל בַּת שָׁבַע: (ג) חָנֵּנִי אֱלֹהִים כְּחַסְדֶּךָ כְּרֹב רַחֲמֶיךָ מְחֵה פְשָׁעָי: (ד) הֶרֶב כַּבְּסֵנִי מֵעֲוֹנִי וּמֵחַטָּאתִי טַהֲרֵנִי: (ה) כִּי פְשָׁעַי אֲנִי אֵדָע וְחַטָּאתִי נֶגְדִּי תָמִיד

Сама постановка темы исповеди не характерна для ислама, порицающего публичное покаяние, – оно считается приумножением греха, так как произнести суть проступка при свидетелях значит умножить его ровно на количество свидетельствующих. Вместе с тем слово tūbah в тексте трактата указывает на того, кому велено просить прощение у пострадавшего в результате прегрешения. Именно в таких сложных отношениях состояли Давид и Урия. Произнесение покаяния в данном случае, если рассуждать с позиции ислама, будет означать, что человек возвращается к покорности Богу, однако совершая данное действие не рассматривает свою исповедь как путь исцеления души, что в общих чертах свойственно христианству.

В итоге Давид получает прощение не от Урии, а после повторного обращения к Богу – от Божьей воли. Раши[1], комментируя слова – «Только перед Тобой грешен я…» – толкует так: «…даже зло, причиненное мною Урии, является грехом только перед Тобой, ведь Ты запретил это»[2]. Радак[3] же говорит: «Так как Урия уже погиб, то просить прощения я [Давид] могу только у Тебя»[4]. Таким образом, 51-й псалом-молитва, возможно, и является той молитвой, которую произнес, а, согласно «Радости Духа», распевал Давид на могиле Урии в «тоне Husainī».

Итак, сюжеты ТаНаХа и Тегилим (Псалтыри) получили в устной традиции Палестины новую жизнь. Она донесла легенду о Давиде, которая попала в текст, созданный в шиитской Персии, через музыкантскую цеховую среду, что не будет обсуждаться далее, ибо потребует еще нескольких разделов, не предполагаемых жанром настоящей книги.

Язык описания эмоции (вместо заключения)

Таким образом, maqam / смысл – эмоция – человек концептуализируется как суперсетевая модель, охватывающая Все-Миропорядок, включая социальные слои общества, этнически и языковые группы и прочее. История вопроса – как нужно понимать экстрамузыкальную тематику в трактатах о музыке, всегда получал крайне противоречивые ответы в русской и зарубежной литературе. Не случайно Ф. Шехади в связи с философией аль-Кинди резюмировал, что современные критики, ополчившиеся на «сугубо эстетический подход» в решении вопроса, сами принимают «допущения истории культуры или психологии или социологии искусства» таким образом, что «часто потворствуют смешению правдоподобных и сумасбродных экстрамузыкальных “разъяснений”», и все потому,

[1] Акроним «Рабейну Шломо Ицхаки», досл. «наш учитель Шломо сын Ицхака» (1040–1105) – комментатор Талмуда и ТаНаХа; духовный лидер еврейства Северной Франции.

[2] Книга Псалмов (Тегилим). С. 341.

[3] Акроним Рабби Давид Кимхи, досл. «учитель Давил Кимхи» (1160? –1235?) – грамматист и комментатор ТаНаХа.

[4] Книга Псалмов (Тегилим). С. 342.

что в философских сочинениях (например аль-Кинди) эти экстрамузыкальные темы «выглядят странными <…> ибо доверены одной только астрологии, не являющейся для многих чем-то серьезным»[1].

Действительно, современные «антропологические» разъяснения экстрамузыкальной тематики в трактатах о музыке аль-Кинди далеки от функции, которую выполняли в самой культуре[2]. Учитывая разницу в системе мировосприятия, крайне важна методология исторического знания[3], которая схватывала бы контраст античной теории этоса с ее иерархией ценностей, с одной стороны, и иной способ понимания и раскрытия той же самой эмоции в трактатах о музыке на языках арабо-мусульманской культуры. К пониманию этого различия специалисты пришли не сразу, пройдя через суждения по аналогии, через сравнение с гуморальной теорией Гиппократа и т.д. Экстрамузыкальная тематика рассматривалась либо в плоскости современной категориальной системы, чуждой изучаемой традиции, либо как мифологические сюжеты или легенды, связывающие возникновение музыки с именами античных[4] и мусульманских философов. В целом, вопросы происхождения музыки были скорее прерогативой античной и западноевропейской науки, тогда как арабо-мусульманская культура была озабочена вопросом *откуда знание*?[5] В этом видится существенное различие двух культур. Не случайно большинство притч в трактатах о музыке рассказывают о случаях приобретения или получения знания – рационального (ʿilm), интуитивного (maʿrifat) и сакрального (ʿirfān), что очень важно различать для каждого случая употребления.

Согласно еще одному наблюдению, экстрамузыкальные темы особенно интенсивно эволюционировали и расширялись в пространстве персидского языка, тогда как арабские и турецкие источники, как правило, компилировали их, не указывая авторов и название трактата. Прерогатива персидского языка в рассматриваемой области представляет большой интерес, но пока не имеет ясных объяснений, а упомянутая выше «компиляция» является принципом подражания классическим образцам, что, как известно, действовало во всех без исключения

[1] *Shehadi F.* Philosophies of Music in Medieval Islam. P. 21.

[2] См. статью «Философия музыки ал-Кинди: космологический аспект» (Ф.О. Нофал), изд. «Медина».

[3] Об этом подробнее см.: *Шамилли Г.Б.* Конгломерат или структурность? К проблеме методологии исторического знания // Философский журнал: научно-теоретический журнал. 2018. Т. 11. № 1. С. 62–80.

[4] В это понятие включается латинское наследие, которое находилось вне поля зрения классической арабо-мусульманской культуры и до, и после полного разрушения Багдада монголами в 1258 году. Напротив, литература на арабском и иврите интенсивно переводилась на латынь в Кордове, благодаря чему Запад познакомился с уникальными достижениями науки в области астрономии, алгебры, химии, музыки и т.д.

[5] Само словосочетание «о происхождении…» в названиях глав или разделов трактатов о музыке обычно не соответствует оригинальному тексту и часто инициировано переводчиком.

жанрах восточной литературы и имело исключительно позитивные коннотации.

Возвращаясь к теме суждения по аналогии, отмечу ее универсалистские истоки в понимании «общего» и «особенного», когда любые сюжеты трактуются по аналогии с древнегреческими мифами и легендами. В этой рефлексии теряется главное – *инаковость логики соотношения части и целого*. В абсолютном большинстве персидских трактатов о музыке экстрамузыкальная тематика представлена лишь частью цепочки элементов живой и неживой природы, опирающихся на maqām – одной или двумя звеньями-парами, отнюдь не как целостность. Например, пара maqām –праведник предполагает знание полноты всего ряда и, очевидно, не вмещается в проблему дозволенности музыки в исламе, а пара maqām – животное», как мы убедились выше, не является рудиментом доисламской зороастрийской культуры. Таким образом, главы о соотнесенности maqāmat с праведниками не указывают на «генезис», или «происхождение» музыки от мусульманских «мудрецов» хотя бы потому, что maqām *не «музыка», а знание (!),* тогда как мудрецы по функции, сюжету и контексту порой совсем не мусульманские, несмотря на трансформированные имена в арабских или персидских текстах[1].

Понимание эмоции в соответствии с силовыми линиями смыслополагания культуры зависит от решения *проблемы соотношения части и целого*. При условии знания механизма обобщения частей в целое проясняется логика включения каждой отдельной пары в гармонический ряд, назначение которого – *максимально раскрыть смысло-эмоцию, свернутую в звуковой структуре*. Запомним, что *в трактатах о музыке не обсуждалось и не эксплицировалось целое, но только его части*.

Стратегический провал при решении проблемы понимания и квантования эмоции может произойти по причине методологически ошибочного смешения литературы всевозможных средневековых жанров – от исторических хроник до трактатов по медицине, где экстрамузыкальная тематика выполняет конкретные прагматические функции: в трактатах по медицине она разрабатывается с целью лечения, в трактатах же по этике – воспитания. Ни то, и ни другое не составляет первичную цель в трактатах о музыке. Если корпус различных сочинений написан, скажем, на арабском в Средние века и подпадает под рубрику «наука» (точнее, кажется, что подпадает, поскольку именно так обстоит дело в собственной культуре исследователя), это не значит, что любое упоминание музыкальных явлений или терминов в этой литературе имеет отношение к музыке как организованному звуку, потому что *каждый литературный жанр предполагает свои правила и способы концептуализации*

[1] За именами пророков, звучащих по-арабски или по-персидски, может скрываться указание не на мусульманские священные книги – Коран и сунну (свод правил поведения пророка Мухаммада), соответственно, не на персонажи мусульманкой истории, а, например, на ТаНаХ или раввинистические источники.

музыки. В каждом из них отражены определенные виды музыки – культовая, фольклорная и пр., поэтому строгость различения источников информации крайне необходима[1]. Например, если в трактатах по классической арабской грамматике изучался звук (ṣawt), это был звук речи, который разъяснялся соответствующим образом. Тот же термин ṣawt был одним из самых важных и в трактатах о музыке, однако предполагал иной язык описания, который к тому же менялся время от времени. Для обоих случаев звук-ṣawt – это не «общее», или «объединяющее» явление на основании определенной организации во времени и пространстве, а принципиально разные, порою параллельные явления[2], что можно сказать о термине mūsīqā и пр.

Серьезная методологическая проблема возникает, когда одни и те же «легенды», пересказанные в разножанровых источниках, понимаются современными исследователями как единая концепция музыки, когда не учитывается разный контекст и дискурс, влияющие на смысл. Например, сравнение малых арабских исторических жанров (israiliyyat, ṭabaqah и др.) или развернутых хроник типа «Золотых копий» Мас‘уди[3], которые содержат определенную информацию о музыке (как ее понимали и толковали преимущественно в какой-то устной локальной практической музыкальной традиции) с собственно жанром трактата о музыке на предмет повторения одних и тех же историй показывает, что музыкальные сюжеты исторических хроник в результате их попадания в иное дискурсивное поле меняют свой смысл и подчиняются новым целям. В результате *возникают разные схемы концептуализации музыки*, которые необходимо изучать, не смешивая их ни в понятиях «музыка» или «философия музыки», ни объединяя так, чтобы стирались грани отличия и ушло само основание для различения смыслов.

Искусство maqām функционировало и продолжает развиваться в практическом единстве трех авраамических религий. Когда музыканты погружаются в определенную эмоцию и переживают ее, они как будто находят единение в музыке, которую творят «здесь и сейчас». Что же происходит при экспликации переживаемого чувства, когда скрытые в сознании механизмы, отвечающие за восприятие и смыслополагание, выявлены средствами вербального языка? Этот путь не просто сложен, он крайне неоднозначен, иногда противоречив. Осмысление, проходящее все стадии от перцепции до обработки гештальтом

[1] Например, в трактатах по философии вся музыкальная рефлексия, как правило, направлена на осознание культовой музыки, связанной с ритуалами суфийской практики.

[2] Ср.: *Смирнов А.В.* «Звук» vs. «звучание»: осмысление категории харф в арабском и европейском языкознании // «Рассыпанное» и «собранное»: когнитивные приемы арабомусульманской культуры (коллективная монография). Серия «Философия исламского мира». Раздел «Исследования». Т. 10 / Отв. ред. ак. А.В. Смирнов. М.: ЯСК, Садра, 2017. С. 48–51, 64 и *Шамилли Г.Б.* Разомкнутая форма как метафора, термин и феномен // Там же. С. 197–213.

[3] См.: *Маʿуди, Абу-л-Хасан ʾАли ибн ал-Хусайн ибн Али.* Золотые копи и россыпи самоцветов (История Аббасидской династии 749–947). М.: Наталис, 2002. Серия «Восточная коллекция».

и конечной экспликации средствами языка, квантует эмоцию согласно герменевтическим моделям, раскалывающим внешнюю согласованность в понимании звучащего целого на жесткие и нестыкующиеся друг с другом осколки теоретического знания. Поэтому изучение языка описания эмоции обязывает обращать внимание на (1) аналитический подход, имеющий первоочередное значение; (2) жанровую принадлежность источника информации, поскольку литературный жанровый канон в высшей степени влияет на концептуализацию и язык описания музыки; (3) на факт надконфессионального бытования искусства *maqām*, которое в силу связи с высокой классической поэзией и дворцовой средой всегда зависело от заказчика, оплачивавшего труды любого истинно талантливого музыканта-практика и музыканта-ученого, в большинстве случаев совмещавшихся в одном и том же лице; (4) наконец, иметь в виду процессуально-действенную эпистему, которая лежит в основании гармонических рядов и языка теории музыки XIII–XVIII веков и продуцирует фундаментальное логическое отношение «опора – опирающееся».

Понимание и экспликация эмоции являются культурно обусловленным феноменом, опирающимся на определенные герменевтические модели авраамических религий.

Раздел 10

Ключевые слова: трактат о музыке, эмоция, музыкальная терапия, Джироламо Кардано, Ренессанс

Якомин Принс

Область научных интересов: философия & музыка Ренессанса.

Уорикский университет, ведущий научный сотрудник

Фото Николая Бусыгина. Москва, 2017

Раздел посвящен важному периоду в развитии мысли о музыке периода Ренессанса, связанному с именем астролога, математика, философа и физика Джироламо Кардано, автора трактата о музыке, исследование которого обнаруживает смену научной парадигмы в языке описания музыки и ее воздействия на человека. Идеи Кардано о музыкальном культивировании душевного спокойствия свидетельствуют о процессе секуляризации, который возник в Италии в XVI веке, в течение которого искусство жить хорошо все чаще рассматривалось в гуманистических, а не христианских терминах.

Джироламо Кардано о музыке для излечения души*

Наследие и идеи

Будучи известным астрологом, математиком, философом и физиком Джироламо Кардано (1501–1576) оставил значительный след в истории теорий, посвященных связи музыки, души и счастья[1]. Его вклад в названные выше области науки простирается от детального анализа роли музыкальных консонансов, их математических пропорций и приоритетного чувства слышания до теорий о *musica humana*. Подобно своим древним и средневековым предшественникам, Кардано верил в существование неслышимой космической гармонии (*musica mundana*), которая, соответственно, упорядочивает человеческую жизнь (*musica humana*)[2]. Кроме того, он был убежден, что с помощью вокальной и инструментальной музыки (*musica instrumentalis*) люди способны становиться посредниками между совершенными гармониями небесных сфер и потенциальным хаосом, или расстройством нижних миров.

Идеи Кардано о здоровье как гармонии, а также о дидактической и исцеляющей силе музыки можно найти в его трактате «De musica» («Музыка», 1574) – наиболее объемном и важном тексте по музыкальной теории, который в сокращенном виде включен в его «De subtilitate rerum» («О тонкости сущностей», 1550)[3]. Кроме того, его идеи разбросаны по таким текстам, как «De utilitate ex adversis capienda» («О получении выгоды от несчастий», 1561) и «De tranquillitate» («О успокоении», 1561), где Кардано старается сформулировать ответ на вопрос – что́ из получаемого человеком в течение его земной жизни является основным

* Перевод с английского Г.Б. Шамилли.

[1] О Дж. Кардано см. введение Гвидо Гиглиони в: Stanford Encyclopedia of Philosophy online: http://plato.stanford.edu/entries/cardano/ 07.01.2018); Hieronymi Cardani Mediolensis Opera Omnia. Lyon, 1663 // URL: http://www.cardano.unimi.it/testi/opera.html.

[2] Для ознакомления с наукой о гармониках см.: *Haar J.* Pythagorean Harmony of the Universe // Dictionary of the history of ideas: studies of selected pivotal ideas / Ed. by P.P. Wiener. New York: Scribner, 1973. Vol. 4. P. 39–42; *Prins J.* Harmony // Encyclopedia of Renaissance philosophy: philosophy between 1300 and 1650 / Ed. by M. Sgarbi. New York: Springer, 2017.

[3] Перевод его «De musica» см.: *Cardanus H.* Writings on music / Transl. C.A. Miller. S.l.: American Institute of Musicology, 1973; перевод «De subtilitate» – The «De subtilitate» of Girolamo Cardano. 2 vols. / Ed. by J. Forrester. Tempe: The Arizona Centre for Medieval and Renaissance Studies, 2013; О теории музыки Кардано см.: *Giglioni G.* Bolognan boys are beautiful, tasteful and mostly fine musicians // The sciences of homosexuality in early modern Europe / Ed. by K. Borris and G. Rousseau. London: Routledge, 2008. P. 218–219 (n. 49 для библиографических ссылок); *Moyer A.E.* Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992. P. 158–168; *Schütze I.* Cardano und die Affektenlehre der Musik // Bruniana & Campanelliana. 2001. № 7. P. 453–467.

и значимым и как культивируется спокойствие души[1]. Когда Кардано фокусируется на горе, болезни и смерти, которые считает основными препятствиями для беззаботной, добродетельной, счастливой и долгой жизни, он пытается сформулировать психологически реалистический ответ на эти проблемы, в которых музыке отводится важная роль[2].

В данном разделе книги мы постараемся аргументировать, что Кардано в ответ на традиционные представления о воздействии музыки на душевные чувства (эмоции)[3] слушателя, его моральные качества, поведение и здоровье описывает эклектичную и местами инновационную психологию светской музыки языком, в котором концепция здоровья как гармонии играет фундаментальную роль. Кроме того, покажем, что развитие обоих концепций – душевного спокойствия и удовольствия от музыки – центрируют его теорию музыкальной терапии. Наконец продемонстрируем, каким образом Кардано представляет сочинение и слушание музыки в качестве альтернативы физического и психологического лечения, предлагаемого врачами, философами и теологами его времени. Таким образом, мы начнем с рассмотрения его теории здоровья как гармонии, но прежде того обсудим идеи влияния музыки на психологические и мыслительные функции человека, роль музыки для достижения счастья, или благополучия и музыкальной терапии как самолечения.

Здоровье как гармония

Десять обширных томов «Opera Omnia» («Собрания сочинений») Кардано касаются всех аспектов ренессансного учения. Искусству долголетия и эффективности психического и ментального здоровья посвящены такие его книги как «De consolatione» («Об утешении», 1542), «De sapientia» («О мудрости», 1544) и «De utilitate ex adversis capienda» («О извлечении выгоды от несчастий», 1561)[4]. В контексте

[1] О идеях Кардано, касающихся искусства ужиться с самим собой, см.: *Fierz M*. Girolamo Cardano, 1501–1576: physician, natural philosopher, mathematician, astrologer, and interpreter of dreams. Boston: Birkhäuser. 1983. P. 156–166. Кардано о здоровье и болезни см.: *Siraisi N.S.* The clock and the mirror: Girolamo Cardano and Renaissance medicine. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 1997.

[2] См.: «De tranquillitate» // Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia. Vol. 2. P. 345; перев.: *Cardanus H*. Writings on music. P. 204.

[3] Крайне сложно уяснить, какой смысл Кардано вкладывает в понятия *passion of the soul, affection* и *state of mind* или *mood*, похожие по смыслу, но при этом не совпадающие с концепцией «эмоция». О ранней истории этих концепций см.: *Dixon T*. From passions to emotions: the creation of a secular psychological category. Cambridge: Cambridge University Press. 2003. P. 1–61.

[4] О кардановской идее благоразумия, см.: *Rice Jr. E.F.* The Renaissance Idea of Wisdom. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1958. P. 165–176; о его идее соразмерности см.: *McClure G.W*. Sorrow and Consolation in Renaissance Italy. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. P. 161–163. Трактат «De consolatione» был переведен на английский не ранее 1573 года в «Cardanus Comforte into English» и издан под авторскими правом «Honourable the Earl of Oxforde».

его теологических работ, как отмечает Райс, Кардано определяет это искусство как заботу о бессмертии души[1]. Люди не могут собственными силами реализовать эту часть своего желания – это своего рода благодать, посланная Богом для благочестивых. Он также сознает, что благочестие не всегда приводит к безопасной и счастливой земной жизни, но в лучшем случае может стать ее залогом в жизни будущей[2]. Такое обоснование счастья, всецело соответствующее духу эпохи Возрождения, не убеждало Кардано, поэтому он стремился узнать, как оно может быть достигнуто человеком при жизни.

Для того чтобы узнать, каким образом достигается здоровая и гармоничная жизнь на земле, Кардано рассматривает в «Получении выгоды» стратегии превозмогания невзгод и то, что он считает самой большой проблемой в жизни, а именно – страх собственной болезни и смерти, а также скорби по случаю болезни и смерти своих близких[3]. Эта книга частично явилась результатом собственного опыта Кардано, испытавшего большие трудности в своей жизни. Как известно из автобиографии и других источников его творческого наследия, один из двух его сыновей убил свою жену и был приговорен за это к смертной казни[4]. После этой душевной травмы Кардано, одержимый трагедией, не раз обращался к данной теме в своих работах, чтобы ответить на вопрос – как он, будучи отцом, мог бы предотвратить случившееся[5]. Макклюр заметил, что Кардано, опирающийся на опыт собственной жизни, искал психологически верный ответ на выше обозначенные виды человеческих проблем, ответ, соответствующий новой секуляризации и ее новому натуралистическому взгляду на природу человека[6].

Кардано выступает против теологических и философских практик: «Многие возразят, что богословы лучше учат и убеждают в этих вопросах, однако это совершенно не соответствует действительности. Как философов их занимают только вещи, кажущиеся парадоксальными: например там, где они учат, что бедность должна быть принята [как данность], мы учим, что она должна быть преодолена. Если они восхваляют болезни, позор и бедствия, мы, с другой стороны, рекомендуем как их избежать, если это возможно, если же невозможно, то учим, как их

[1] *Rice Jr.E.F.* The Renaissance Idea of Wisdom. P. 166.

[2] *Cardano.* De sapientia. P. 501.

[3] *McClure G.W*. Sorrow and Consolation in Renaissance Italy. P. 161.

[4] Об этом трагическом эпизоде в биографии Кардано см., например: *Cardano G.* The book of my life (De vita propria liber) / Transl. from the Latin by J. Stoner. New York: Dover. 1962. P. 92–95, 189–199.

[5] О взгляде Кардано на трактовку мечты см.: *Fierz M.* Girolamo Cardano, 1501–1576: physician, natural philosopher, mathematician, astrologer, and interpreter of dreams. P. 125–155.

[6] *McClure G.W*. Sorrow and Consolation in Renaissance Italy. P. 162. О психологии Ренессанса см.: *Park K., Kessler E.* Psychology // The Cambridge history of Renaissance philosophy // Eds. C.B. Schmitt, Q. Skinner, E. Kessler and J. Kraye. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 455–534.

легче переносить, гармонизируя зло с благом, чтобы уменьшить силу первого и сделать его более терпимым.

Таким образом, в то время как наши инициативы опираются на факты и действия, богословы интересуются только спорами вокруг изменения или минимального обхождения с вещью. Почему же их собственные аргументы различаются больше, чем ночь от дня?»[1]

Чтобы получить знание о способах преодоления трудностей и обретения счастья, Кардано обращается к философским взглядам своих предшественников на вопрос о достижении гармоничной и здоровой жизни.

Он дает определение искусству жить в терминах хорошей и удовлетворяющей жизни, прежде всего исходя из ее соответствия естественно приобретенным знаниям и определенным принципам добродетели, что соответствует Платону и Аристотелю[2]. Кардано воспринимает науку о хорошей жизни не только как нечто умозрительное, но и как совокупность нравственных правил, положенных в основу практики. Такого рода знания включают в себя метафизику, этику и знания, связанные с семью гуманитарными науками, среди которых выделяется музыкальное искусство.

Понимание музыки как свободного искусства берет свое начало в древнегреческой музыкальной теории. В этом же контексте разрабатывались теории этоса, в которых концепции музыки использовались для представления и влияния на нравственность и здоровье человека[3]. Некоторые из древнегреческих теоретиков музыки воспринимали человеческую душу как гармонию, которую по аналогии с музыкальной струной можно было «закалить» музыкальным этосом, чтобы она имела правильное «напряжение».

В эпоху Возрождения понимание души как гармонии пережило настоящее возрождение в Италии, а также различные аспекты пифагорейской и платонической теории, с которыми оно было связано в научных дискурсах многих ученых, в том числе известного философа Марсилио Фичино (1433–1499)[4]. Кардано унаследовал от них интерпретацию *musica humana*, в которой отношение души к телу рассматривается как организация уже существующей гармонии чисел, распространяющейся на тело. Более того, он пытался совместить этот взгляд со старым представлением о душе как телесной гармонии, подобной строю или темпераменту струны лиры[5]. Для того чтобы понять, каким именно образом это

[1] *Cardano*. De utilitate ex adversis capienda // Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia. Vol. 2. P. 16; перев.: *McClure G.W.* Sorrow and Consolation in Renaissance Italy. P. 163 (transl. modified).

[2] *Rice Jr.E.F.* The Renaissance Idea of Wisdom. P. 167.

[3] О платоновско-аристотелевской концепции музыкального этоса, см.: *Anderson W.D.* Ethos and education in Greek music: the evidence of poetry and philosophy. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966. P. 64–110, 11–146.

[4] О музыкальной теории Фичино см.: *Prins J.* Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory. Leiden: Brill. 2014.

[5] Концепция души как «настройки» (*intentio or harmonia*) тела обсуждалась детально в: *Plato's* Phaedo / Transl. with an Introd. and Comm. by R. Hackforth. Cambridge. 1955. 85e–86d, 91c–95a.

происходило, в начале рассмотрим принципы теории музыки Кардано и его взгляд на воздействие музыки.

Ученый начинает свой музыкальный трактат с разъяснения музыки в терминах чисел и их пропорций, тем самым обосновывая свою мысль в духе пифагорейско-платонической традиции, в которой душа понимается как гармония абстрактных чисел, предшествующая как логически, так и метафизически таким физическим явлениям, как звучащие тела[1]. Пифагор и Платон, а также их последователи считали, что числовые соотношения благозвучных интервалов октавы (2 : 1), квинты (3 : 2) и кварты (4 : 3) соответствуют не только высоте или строю, но и гармонической структуре всего мира, всех его частей и сил.

Человек представляет одну из этих «одушевленных» частей; организация его души и тела, отношения между телом и душой рассматриваются как воплощение космической гармонии. Например, в «De subtilitate rerum XI» («О необходимости и форме человека») Кардано определяет идеальные пропорции всех частей человеческого существа с точки зрения гармонических соотношений[2]. Однако он не удовлетворяется пифагорейско-платоническим взглядом на *musica humana*, потому что это просто статическое описание человеческой природы. По его мнению, определение человеческой природы в терминах гармонических пропорций должно включать объяснение взаимодействия человеческого тела и ума, которое лежит в основе психического и физиологического функционирования человека. Чтобы дополнить существующие теории *musica humana*, Кардано формулирует взгляд на здоровье как гармонию физиологических процессов, включая динамику страстей души[3]. С этой целью он обращается к Гиппократу и Галену[4].

Греческий врач Гален (129/131 – ок. 200/217) оспаривает утверждение о существовании связи между телесной конституцией и характером. Вдохновленный этой идеей Кардано делает учение о страсти души центральным звеном своей теории *musica humana*, так как это позволяет ему объяснить прямое влияние музыки на тело и душу. Этическое и философское воспитание, рассмотренное выше, в сочетании с упражнениями для здоровья, приведенными в его книге «De sanitate tuenda» («Искусство сохранения здоровья», 1560), составляют целостную теорию здоровья, центральным вопросом которой является поиск мудрости, умеренности и гармонии[5]. Следуя Галену в своем «De sanitate tuenda»

[1] *Moyer A.E.* Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance. P. 160.

[2] *Cardano*. De subtilitate. Book xi. P. 555.

[3] Введение в теории музыкального воздействия на чувства души эпохи Возрождения и Нового Времени см.: *Palisca C.V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Urbana: University of Illinois Press. 2006. P. 179–202.

[4] О влиянии Гиппократа и Галена см.: *Siraisi N.S.* The clock and the mirror: Girolamo Cardano and Renaissance medicine. P. 119–145.

[5] *Cardano*. De sanitate tuenda // Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia. Vol. 6. P. 8–294. Англ. перев. «De sanitate tuenda» Галена см.: *Green R.M.* A Translation of Galen's Hygiene. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas. 1951.

Кардано определяет здоровье как состояние, соответствующее закону Бога и закону природы, то есть как форму человеческой гармонии, которая является выражением космической гармонии[1].

Влияние музыки на физиологические и психические процессы

Взгляд Кардано на духовные сущности, жидкости и темпераменты отражен в двенадцатой книге «О природе человека и его темпераменте». Трактат «De subtilitate» («О тонкости сущностей») также вдохновлен Галеном и галенизмом[2]. Расширяя представления о гармоничной структуре элементов в Платоновском «Тимее» (53c–55c), такие врачи, как Гален, утверждали, что в человеческом теле по аналогии с четырьмя элементами космоса имеются четыре телесные жидкости – кровь, мокрота, желтая желчь и черная желчь, обладающие теми же самыми элементарными качествами, как тепло, сухость, влажность и холод. Четыре стихии, телесные жидкости и их качества были связаны с четырьмя разными темпераментами людей, такими как сангвиник, холерик, меланхолик и флегматик (вызванные смесью четырех жидкостей, составляющих тело). Следовательно, здоровье определялось с точки зрения сбалансированного присутствия четырех жидкостей в человеке[3]. Кроме того, из третьей книги «De subtilitate rerum» («О тонкости сущностей») можно сделать вывод, что Кардано также придерживался традиционной идеи о том, что существуют четыре типа голосов, тонов или видов музыки, дополняющие систему гармонических соответствий, которые лежат в основе его взглядов на воздействие музыки (Таблица 1).

Следуя медицинской традиции Кардано считает, что каждый из трех основных членов тела – мозг, сердце и печень – регулируется смертной частью души, то есть духом (пневмой)[4]. Понятие «пневма»[5] было переведено на латинское *spirit*, или «дух», что может быть связано с такими современными понятиями, как *élan vital*[6] и «энергия».

[1] *Cardano*. De sanitate tuenda. P. 21.

[2] О анатомических и физиологических концепция эпохи Ренессанса см.: *Siraisi N.S.* The clock and the mirror: Girolamo Cardano and Renaissance medicine. P. 78–114.

[3] *Cardano*. De subtilitate. Book xii. P. 556–569.

[4] Теория смертной части души рассматривается в «Тимее» Платона (69a–72d) в разделе о концепции о человеке как гармонизованном живом существе. Об исторической эволюции концепции духа (*pneuma*) см.: *Verbeke G.* L'évolution de la Doctrine du Pneuma: du Stoicisme à S. Augustin; Étude Philosophique. Paris: Desclée De Brouwer, 1945.

[5] Пневма (греч. πνεῦμα – дыхание; дуновение; дух) – термин древнегреческой медицины и философии. – *Прим. перев.*

[6] Фр. – сила жизни; жизненный порыв; термин, введенный французским философом Анри Бергсоном (1907). – *Прим. перев.*

Таблица 1. Четырехчленная система гармонических соответствий между миром, человеком и музыкой[1].

Музыка мировая		Музыка человеческая			Музыка инструментальная
Элементы	**Качества**	**Жидкости**	**Органы**	**Темпераменты**	**Голос / Тон / Вид музыки**
Огонь	Сухое-горячее	Желтая желчь	Сердце	Холерик	Высокий тон / сопрано
Воздух	Горячее-влажное	Кровь	Кровь	Сангвиник	Умеренно высокий тон / альт
Вода	Влажное-сухое	Флегма	Флегма	Флегматик	Умеренно низкий тон / тенор
Земля	Холодное-сухое	Черная желчь	Черная желчь	Меланхолик	Низкий тон / бас

В физиологической системе Галена печень доминирует над природой духа, поднимающего пар от крови, которая управляет функциями питания, роста и размножения. В сердце же доминирует жизненный дух, который является естественным духом, передвигается по венам и преобразуется в сердце, смешиваясь с вдыхаемым воздухом. Он регулирует жизненно важные функции, транспортируя тепло и жизнь через артерии. Этот жизненный дух подвергается второй трансформации в мозге, где становится животным духом, который регулирует мозг, нервы и чувства. Другими словами, Кардано рассматривает сосудистые и дыхательные системы как взаимосвязанные пути передачи, осуществляемые посредством духа, сравнивая совершенное количество духа в теле с идеальным напряжением струны лиры. Таким образом, согласно физиологии Кардано, духи выполняют многие функции, приписываемые в настоящее время нервам. Со слов Кардано, количество духа в крови будет уменьшаться, если кто-то участвует в акте мышления или воображения в течение длительного времени, например в случае с учеными, «которые рассеивают свои духи по причине их изучения»[2].

Если Фичино приобрел большую популярность благодаря своей теории музыкально-духовного взаимодействия, основанной на той идее, что преобладание черной желчи, приводящее к меланхолии, может быть устранено путем слушания музыки; твердо верил, что чувство

[1] Здесь расширена схема, представленная в: *Palisca C.V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. P. 184.

[2] *Cardano*. De subtilitate. Book xii. P. 558. Кардано обращается в своем тексте к данному контексту о меланхолии в псевдо-Аристотелевских «Problems» («Механических проблемах»), которые стали весьма известной доктриной в эпоху Ренессанса благодаря Марсилио Фичино и его превознесению меланхолии в «De vita triplici». См.: *Ficino M.* Three books on life / Ed. and trans. by C.V. Kaske and J.R. Clark. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance texts and studies, in conjunction with the Renaissance Society of America. 1989. P. 21–24.

слуха было той же самой субстанцией, то есть духом, ощущаемым слуховым органом, и что музыкальные звуки, оживленные духом, могут войти в человеческий дух через уши и пополнить его количество внутри человеческого тела[1], то Кардано, в отличие от Фичино, в основном интересовался физиологическими аспектами меланхолии, а не тем, как меланхоликам, например, посредством музыки соединиться со сверхъестественными мирами. Следовательно, он воспринимал музыку как неживой вибрирующий воздух и фокусировался на вопросе о том, каким образом она может повлиять на физиологию человека, особенно на страсти души.

В «De proportionibus» («О пропорциях», 1570) Кардано объясняет, каким образом музыка передается через человеческое тело и ум с помощью духа: «Остается увидеть какими средствами звук воздействует на страсти [аффект]. Однако это происходит не из-за души, которая бессмертна и нематериальна, а по причине той части тела, которая является инструментом души (то есть духа), или главного соединения, посредством которого душа связана с телом»[2].

Животные духи также играют важную роль в теории Кардано о чувстве слуха[3]. Он утверждает, что в ухе содержится животный дух, который находится в прямом контакте с вибрирующим воздухом, из которого состоит звук. Поскольку звуки могут воздействовать на животный дух и таким образом на разум непосредственно, чувство слуха превосходит все другие чувства. Кроме того, Кардано различает слух и слушание иным, новаторским способом. Интенциональность, то есть качество психического состояния, заключающееся в том, что оно направлено к объекту, становится важным для того, чтобы слушатель был способен слышать и понимать. Кардано проницательно передает это следующими словами: «Сколько тел находится под влиянием душевных состояний показывают те, кто, внимательно сосредоточившись не видят и не слышат: их глаза или уши открыты, но они не видят и не слышат. При этом они могут сосредоточиться, следовательно, чувствовать меньше так, что, порою концентрируясь, даже не чувствуют боли»[4].

В отличие от многих своих предшественников, Кардано не считает, что сила музыки может быть объяснена с позиции общих свойств слушателя и музыкального звука. При этом он признает, что музыка может иметь

[1] *Walker D.P.* Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000 (1st ed. 1958). P. 3–9.

[2] *Cardano*. De proportionibus // Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia. Vol. 4. P. 173–174; перев.: *Moyer A.E.* Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance. P. 164 (transl. modified).

[3] Теорию Кардано о чувстве слышания и критику Юлия Скалигера (1484–1558) см.: *Prins J.* Girolamo Cardano and Julius Caesar Scaliger in Debate about Nature's Musical Secrets // Journal of the History of Ideas. 2017. № 78 (2). P. 169–189.

[4] *Cardano*. De subtilitate.Book xiv. P. 585; перев.: The «De subtilitate» of Girolamo Cardano. T. 2. P. 750 (transl. modified).

целительную воспитательную силу, только если слушатель находится в «правильном» психическом состоянии, соответствующем эффектам. С другой стороны, блокирование чувства слуха может быть использовано для защиты от пагубного воздействия музыки. Кардано завершает свое обсуждение связи между звуками рассуждениями о чувстве слуха и страстях разума следующим образом: «Душевные страсти [аффекты] изменяют тела, а звуки изменяют [смертные части] души. Следовательно, звуки должны изменять тела. Сильнейшими из всех страстей являются страх и храбрость, а звуки стимулируют это – трубы, введенные спартанцами барабаны, рога варваров, крики римлян: в начале битвы римляне использовали шум такой устрашающей силы, что Иосиф Флавий был вынужден затыкать уши своих еврейских солдат, чтобы остановить чувство ужаса и ошеломления»[1].

Ученый стремился оживить в свое время именно утраченные знания древнегреческой, римской и еврейской цивилизаций о удивительных воздействиях музыки, о чем подробнее поговорим ниже.

Роль музыки в стремлении к счастью или благополучию

В «Получении выгоды» Кардано формулирует взгляд на ценность музыки как необходимой для счастья долгой и добродетельной жизни. Создание и прослушивание музыки обсуждаются как часть искусства жить благополучной и долгой жизнью. Как утверждалось выше, учитывая, что музыка глубоко связана со страстями души, в древней музыкальной теории и философии она рассматривалась как идеальный инструмент для подчинения человеческого разума.

Исследуя то, каким образом процесс обуздания проявляет себя в человеческом разуме, Кардано берет за точку отсчета соотношение между духом и разумом: «Воистину, он [дух] покидает тело; или, если ему мешают отношения с телом, последнее умирает. Разум предвосхищает это; *страх и печаль составляют предчувствие смерти*. С другой стороны, *счастье — это не что иное, как общение между телом и душой*[2]; и в той мере, в какой они соединены, оно призывает к разуму только жизнь. А потому тот, кто счастлив, забывает о смерти словно бессмертный»[3].

Этот предварительный ответ на вопросы о том, как музыка влияет на страсти души и какие страсти, как утверждает Мойер, она может и не может вызвать, не совсем убедителен, поскольку остается неясным, как именно должен быть понят механизм влияния музыки на эти страсти[4].

[1] *Cardano*. De subtilitate.Book xiv. P. 585.

[2] Курсив мой. – *Ред.-сост*.

[3] *Cardano*. De proportionibus. P. 173–174; перев. *Moyer A.E*. Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance. P. 164.

[4] *Moyer A.E*. Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance. P. 165.

Представления Кардано об этом механизме, на мой взгляд, прояснятся, если интерпретировать их сквозь призму его восприятия физиологической теории Галена. В книге XIV «О душе и интеллекте» сочинения «De subtilitate rerum» («О тонкостях сущностей») Кардано рассматривается взаимосвязь между чувствами, духами, а также различие между страстями, улучшающими и угрожающими жизни[1]: «Все чувства испытывают восторг и печаль от чего-то другого. Отвечая собственному восторгу, духи выносятся наружу и возвращаются со скорбью, стремительны в сильных страстях души, но замедленны и постепенны в малых. Очевидно, что вместе с кровью переносится и дух. Когда кровь выносится наружу, разбавляется, охлаждается и укрепляется, если ее силы [то есть ее духи] сильны. Когда же [кровь] сгущается – утрамбовывается и поглощается. Если жар [в теле] усиливается, то пищеварение работает, сон укрепляется, выделения усваиваются и заболевания вылечиваются – мы объясним это ниже. Но если жар уменьшается, то сон нарушается, пищеварение затрудняется, выделения задерживаются и появляются заболевания»[2].

Следуя Галену, Кардано объясняет в этом фрагменте, что страсти души имеют прямую связь с количеством духа и жара в крови. Нарушения в этом процессе кровообращения диагностировали по ощущению пульса[3]: «Эти артерии ритмично пульсируют согласно биению сердца, и это движение поддерживает естественное тепло тела. Оно также вытесняет все примеси, которые им аккумулированы. Это тепло увеличивается с помощью энергичного движения, что подтверждается быстрым пульсом, одышкой и потом»[4].

«Музыка пульса» связана не только со здоровьем и болезнями, но и с психическими состояниями, такими как страх и напряжение, счастье и расслабление. Эти состояния Кардано связывает с характером музыкальных элементов, таких как ритм, тоны, интервалы и фигуры. На страсти души и чье-то здоровье музыка может влиять как благотворно, так и пагубно. Быстрая музыка в высоком регистре ускорит ритм пульса, а медленная в низком — будет иметь обратный эффект (см. Таблицу 1).

Кардано, не удовлетворенный простой передачей традиционной теории исцеления музыкой и нравственного воздействия, пытается применить ее на практике в своей собственной жизни. Однако в попытке возродить утраченную силу древней музыки, использовать ее в воспитании собственных детей что-то идет не так. Чтобы понять, «как музыка

[1] *Cardano*. De subtilitate. Book xiv. P. 585.

[2] Перев.: The «De subtilitate» of Girolamo Cardano T. 2. P. 748 (transl. modified).

[3] По истории музыкальных концепций о пульсе см., например: *Prins J.* The Music of the Pulse in Marsilio Ficino's Timaeus commentary // Blood, sweat and tears: the Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe / Eds. M. Horstmanshoff, H. King, and C. Zittel. Intersections: Yearbook for Early Modern Studies, 21. Leiden: Brill, 2012. P. 393–411.

[4] *Cardano*. De subtilitate. Book xii. P. 557; перев.: The «De subtilitate» of Girolamo Cardano. P. 100.

разрушила его собственную семью и как он сам испортил нрав своих детей», подвергая их музыкальному воздействию, Кардано критически обсуждает нравственно-воспитательный потенциал музыки[1].

В качестве отправной точки для своих исследований он берет известное учение Платона о том, что музыка имеет силу формировать и обуздывать человеческую душу в целом и особенно податливую душу ребенка. В «Республике», например, Платон теоретизировал о уникальной роли музыки в воспитании маленьких детей, утверждая, что еще до взросления ребенка необходимо, чтобы «ритм и гармония погружались глубоко в [его] душевные глубины и укрепились там, принося ту благодать тела и ума, которую только можно найти в том, кто воспитан правильно. <…> Одобряя все прекрасное, он с радостью примет его в свою душу и, питаясь, тем самым вырастет в человека благородного духа»[2].

Отношение между музыкой и молодой душой, данное Платоном в этой цитате, очень прямолинейно. Прежде всего он предполагает, что красота, доброта, правда, гармония и здоровье связаны между собой. Если человек в молодости испытывает чувство прекрасного от музыки, он станет хорошим человеком, способным воспринимать также и истину. По аналогии с музыкальной струной «душевные глубины» могут быть закалены музыкальным этосом, чтобы получить правильное «напряжение». Если они настроены и закалены в молодом возрасте, то будут вибрировать с постоянной и умеренной силой и тем самым направлять более высокие когнитивные функции, такие как эстетический и нравственный ум в последующей жизни. Но если Платон писал об этой теме, сидя в «кресле философа», Кардано как «опытный психолог *avant la lettre*» пытался возродить рекомендуемую Платоном практику настройки душевных глубин своих собственных детей, что привело к серьезным проблемам. В начале разговора о своем эксперименте, представленном в «Тонкостях сущностей», Кардано смешивает учение Платона о музыкальном этосе со взглядом Аристотеля на прослушивание и создание музыки как приятного занятия: «[Музыка] кажется полезной, как утверждают Платон и Аристотель, поэтому юноши должны быть проинструктированы о ней. <…> Музыка также является значимой, потому что это приятное времяпрепровождение, полезное как для учебы, так и в жизни как культурная ценность. Кроме того, покуда музыка приносит удовольствие без ущерба, она полезна для всех и особенно для детей»[3].

Тем не менее когда Кардано пытается научить музыке своих сыновей, это становится невероятно сложной задачей. В свое время

[1] *Cardano*. De subtilitate. Book xii. P. 557; перев.: The «De subtilitate» of Girolamo Cardano.

[2] *Plato*. The Republic / Transl. with introd. and notes by F.M. Cornford. Oxford: Clarendon Press. 1945. P. 90.

[3] *Cardano*. De utilitate // Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia. Vol. 2. P. 116; перев. *Cardanus H*. Writings on music. P. 197–198 (transl. modified).

древнегреческая монодия[1] уступила место многоголосию, поэтому он вынужден был пускать в свой дом группы певцов, которые, по его мнению, частенько бывали легкого поведения: «Но если учесть наш современный сложный способ пения, который предполагает немалое количество людей, поющих вместе, и не может быть осуществлен в [любое] свободное время, так как существует потребность в коллегах-певцах, а поскольку многие из них имеют испорченный нрав, мы приходим к выводу, что эта практика действительно никому не нужна. Вряд ли найдется в наше время музыкант, который не грешил бы всякими пороками, и подобные ему являются самой большой преградой <…> для каждого человека в целом. <…> Если мы это допустим [то есть исполнение музыки], то дома певцы <…> испортят природу наших юношей и подростков; большинство певцов пьяницы и обжоры, также развратные, ненадежные, нетерпеливые, грубые, ленивые и заражены всякого рода незаконными страстями. Лучшие же из них – [просто] дураки»[2].

Несмотря на то, что Кардано напрямую не связывает этот анализ с величайшей трагедией – смертью своего сына, из нашей реконструкции того, что могло бы произойти во время подобных музыкальных уроков, следует, что проект Кардано по возрождению утраченного воздействия древнегреческой музыки полностью провалился.

Между тем в этом отрывке из «Тонкостей» личные наблюдения Кардано и эмпирическая реальность не восторжествовали над традиционным книжным знанием. Несмотря на то, что певцы своего времени оказали разрушительное влияние на настройку душ, Кардано не считает, что музыка должна быть вовсе исключена из домашнего воспитания детей. Вопреки собственному здравому смыслу он продолжает отстаивать древнее учение о нравственной силе музыки, утверждая, что если вместо многоголосного пения использовать инструментальную музыку, то результат будет много полезнее. Кроме того, он убежден, что поскольку струнные инструменты и духовые органы нужны только одному человеку, их можно практиковать в одиночку и при этом избегать пагубного влияния других музыкантов: «В этом виде [инструментальной] музыки можно встретить три условия, которые предложил Аристотель, а именно подтверждение того, что меняются мораль, страсти или поведение. Эти условия также применимы к современности, как в нравственном воспитании детей и подростков, так и в организации жизни»[3].

Кардано в соответствии с идеями в «Тонкостях» и «Успокоении», трактате о деятельности, благоприятной для культивирования душевного спокойствия, восхваляет благотворное влияние сольной музыки[4]. В разговоре между философом, гражданином и отшельником, включенном в книгу, он обращается к воздействию лиры Орфея для

[1] Читай «одноголосие». – *Ред.-сост.*

[2] *Cardano*. De utilitate. P. 116; перев. *Cardanus H*. Writings on music. P. 198.

[3] Ibid. P. 199.

[4] Ср. с понятием «кли-шир» в разделе 11 настоящей книги. – *Прим. ред.-сост.*

успокоения человеческого разума[1]. Вопреки общему философскому стремлению Кардано к долголетию и счастью эту дискуссию лучше всего можно понять как выражение общего правила к умеренности во всех вещах[2].

В связи с этим создание и прослушивание музыки может быть использовано для понимания того, как быть умеренным и избежать вредных страстей – таких, как страх. Воздействие хорошей музыки, которую играют добродетельные музыканты, не только вызовет умеренность, но и поможет укрепить человеческую душу для сопротивления определенным порокам. Другими словами, музыка – это мощный инструмент для регулирования эмоций и борьбы с пороками. Кроме того, она также может принести дозированное количество удовольствия в жизнь человека, что связано со спокойствием ума. В связи с этим в философии жизни Кардано музыке отводится важная роль.

Стремясь разъяснить силу музыкального влияния на страсти души, Кардано обращается в «Музыке» к теориям Древности и Средневековья, согласно которым конкретные лады могут иметь определенные эмоциональные воздействия[3]. Он говорит, что «касаясь природы музыкальных ладов, Платон считал бесполезным использовать лидийский <…> Миксолидийский был пригоден для трагедий, потому что влиял на эмоции. <…> Миксолидийский совмещен с дорийским в трагедиях, ибо последние наполнены величием; трагедия одновременно содержит и величие, и эмоциональный смысл». Кроме того, Аристотель установил, «что миксолидийский эффективно вызывает плач и сочувствие, а фригийский взывает ярость и угрожает спокойствию. Поэтому он одобрил прежде остальных дорийский, ибо тот отводит острые эмоции и приводит к умеренности»[4].

И все же в отличие от древних и средневековых теорий, в которых определенные музыкальные лады были связаны с конкретными страстями души и психическими состояниями, такими как любовь, ненависть и сонливость, обращение Кардано к данному предмету свидетельствует о его понимании того, что музыка не может нести определенный смысл таким же способом, что и вербальный язык[5]. Кроме того, он признает, что *страсть или состояние ума вызваны не просто слушанием определенного образца музыкальных консонансов и диссонансов, а контекстом, в котором появляются эти сочетания тонов*[6]:

[1] *Cardano.* De tranquillitate // Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia. Vol. 2. P. 299–371. См. главу 42 «О лире и лира» – перев.: *Cardanus H.* Writings on music. P. 199–206.

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Ibid. P. 100–101 (transl. modified).

[5] О теории музыкальных аффектов Кардано см.: *Moyer A.E.* Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance. P. 163–168 и *Schütze I.* Cardano und die Affektenlehre der Musik. S. 453–467.

[6] Курсив мой. – *Ред.-сост.*

<…> лучшее всегда радует после худшего, и, наоборот, огорчает. Так свет радует после темноты, сладость после горечи, масло роз после укропа, и консонанс после диссонансов»[1].

Следовательно, *«счастье» может быть инициировано музыкой, но оно не привязано исключительно к определенному музыкальному ладу*, а, скорее всего, появится, когда музыкант в конкретном фрагменте музыкальной композиции *переходит от диссонансов, связанных со страхом и напряжением, к одному из консонансов, связанных с релаксацией*[2].

В восемнадцатой главе своей «Музыки» Кардано более детально обсуждает преимущества и недостатки, получаемые от исполнения или прослушивания музыки. Музыка может использоваться как инструмент для самолечения тремя способами. Во-первых, музыка «относится к средству обучения и учебы», во-вторых, ее можно использовать для «очищения духа» и, в-третьих, «приятного времяпрепровождения в досуге, спокойствии и свободе от более серьезных дел»[3]. В конечном счете все три способа сходятся к одной и той же теории музыкального культивирования душевного спокойствия, в которой психические проблемы можно вылечить, умерив определенные душевные страсти: «Учителя и сторонники строгой теории договорились о возбуждающем и ослабляющем действии сильных страстей [влияющих на нас]. Когда эти страсти утихают, они могут стать чрезмерно контрастными и смягченными, уступив место чувствам страданий и жалости, вызывая уныние и депрессию. Музыка также должна была наполнить такие страсти неким безобидным удовольствием»[4].

Понимание того, как древние греки могли очистить дух с помощью музыки, становится одной из главных целей жизни Кардано. В своем «Успокоении» он снова обращается к этой теме, чтобы найти лекарство для беспокойного человеческого разума. Диагноз этого заболевания формулируется философом в диалоге: «Так как этот трактат довольно длинный, достаточно показать в оставшейся части, как мужчины ежедневно отвлекаются и даже мучаются тщетными желаниями. Мы ищем удовольствия, хорошего или плохого, полезного или бесполезного, достижимого или недостижимого, и таким образом мы растрачиваем всю нашу жизнь, как и Тантал»[5].

Это обращение к наказанию Тантала, жаждавшего воды, которую он так и не смог испить, и пищи, которую не мог съесть, является примером для людей, не способных в течение своей жизни на земле достичь духовной пищи, в которой они нуждаются, дабы достичь прижизненного счастья. Однако если кто-то хотел бы начать более добродетельную и полноценную жизнь с обучения игре на музыкальном сольном инструменте, Кардано – через образ философа в диалоге «Успокоения» – предупреждает,

[1] *Cardano*. De subtilitate. Book xii. P. 572; перев.: The «De subtilitate» of Girolamo Cardano. P. 212.

[2] Курсив мой. – *Ред.-сост.*

[3] *Cardanus H*. Writings on music. P. 105 (transl. modified).

[4] Ibid.

[5] *Cardano*. De tranquillitate. P. 343; перев.: *Cardanus H*. Writings on music. P. 200.

что это может оказаться менее эффективным средством, чем считалось ранее. Освоение инструмента включает в себя много практики, теории и концентрации, оно часто оказывается разочаровывающей деятельностью, которая «враждебна спокойствию», потому что «источник этой преграды нигде больше не находится как в нас самих»[1].

Обсудив большую проблему со струнами в современной лире – «когда они настроены, лопаются от влажности и дождя от сухости и ветра», философ в этом отрывке все же приходит к выводу, что это самый совершенный инструмент. Более того – утверждает, что он похож на древнюю лиру, и поэтому должен быть использован для возрождения древнегреческих тайных музыкальных сил, таких как катарсис[2].

Лира обладает свойством доставлять длительное удовольствие как ни один другой инструмент. Из этого думается, что Орфей двигал скалы и деревья с помощью лиры, не говоря о том, что с ее же помощью заставлял танцевать грубых животных. Так он спас Эвридику от богов подземного мира и вернул ее в верхний мир[3].

Далее Кардано через своего представителя философа дает понять, что приписывает самую значительную эмоциональную силу именно вокальной музыке или песне и что именно *текст* отвечает за дополнительное воздействие: «Лира хорошо сочетается с любым другим инструментом, но прежде всего с человеческим голосом, так что тот, кто прекрасно играет, кажется Богом среди смертных»[4].

Как говорилось выше, можно наилучшим образом достичь музыкального воспитания для достижения душевного спокойствия путем имитации в самой музыке сильных страстей, вызывающих катарсис[5]. Кардано приводит пример того, как «негативная» эмоция порождается определенной музыкальной фигурой: «…сочувствующее состояние души медленным и значительным тонам, внезапно обрывающимся вниз с высокой позиции, имитирует манеру тех, кто плачет»[6]. Если музыкальные фигуры – медленные и значительные нисходящие тоны – имитируют определенные физические проявления, например плач, это может привести к благотворному освобождению эмоции[7]. Слушание какой-либо скорбной одноголосной песни, исполняемой совместно певцом и лирником, могло бы вызвать музыкальный катарсис и в результате – более беззаботное настроение[8].

[1] *Cardano*. De tranquillitate. P. 343; перев.: *Cardanus H.* Writings on music.

[2] Ibid.

[3] Ibid. P. 202 (transl. modified).

[4] Ibid. P. 202–203 (transl. modified).

[5] *Cardano*. De musica; перев.: *Cardanus H.* Writings on music. P. 142–144.

[6] Ibid. P. 143 (transl. modified).

[7] *Moyer A.E.* Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance. P. 167.

[8] О теории катарсиса Аристотеля см.: *Aristotle*. The Politics / Transl. and with an intr. by C. Lord. Chicago: University of Chicago Press, 1984. 1339a11–1342b34; *Barker A.D.* Greek Musical Writings. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 172–182.

Поэтому если и есть инструмент, соответствующий спокойствию, соотносимому с метром и поэзией, то это кифара и скорбная, почти трагичная песня. Таким образом, мы можем «*облегчить заботы, которые являются результатом человеческого несчастья*» (курсив мой. – *Я.П.*)[1].

Музыка здесь представлена как досуг, обеспечивающий вре́менную свободу от забот.

Музыкальная терапия как форма самолечения

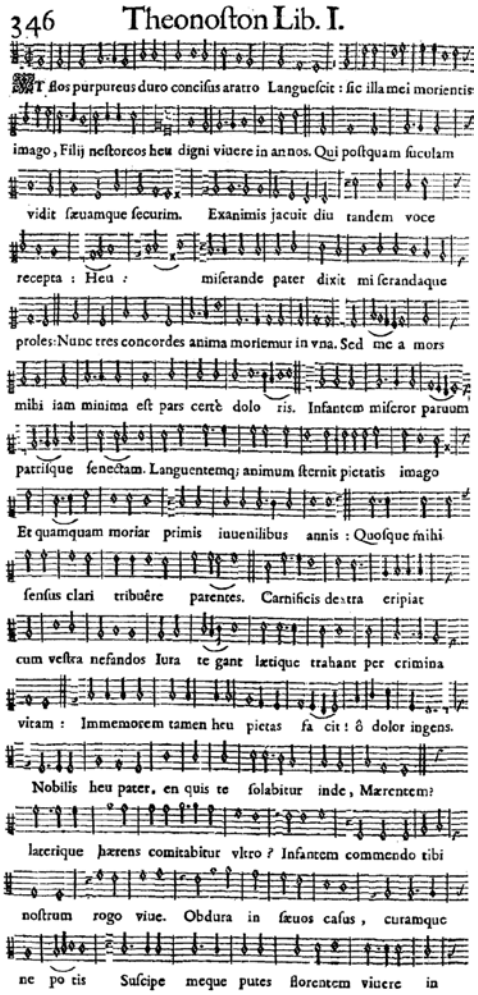
Трактат «Успокоение» также включает в себя небольшую музыкальную композицию с текстом Кардано, предназначенным в качестве противоядия от печали. Музыкальное сочинение, предположительно написанное его другом Джудео, является примером того, как знание мощной древнегреческой монодической музыки было заново возрождено в Италии во второй половине XVI века[2].

В этом «Плаче» (или «Рыдании») по смерти сына Кардано выражает совокупность состояний души, которые, по его мнению, способны появиться от музыкального воздействия: счастье, печаль в сочетании с жалостью, волнение и расслабление, связанные с принятием решения и спокойствием ума. Несмотря на то что кардановская теория об исцелении и нравственном воздействии музыки основана в конечном счете на пифагорейско-платонической пропорции тонов, он не просто выводит первую из последней. Страсть души или состояние ума вызывается не наличием определенных консонансов или диссонансов, а композицией в определенном ладе, который обнаруживает музыкальное движение, характеризуемое определенной последовательностью благозвучных и неблагозвучных интервалов.

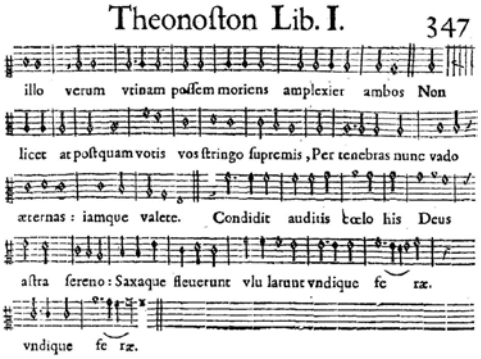
В этой композиции Кардано с помощью Джудео предположительно применяет теорию подражания, согласно которой искусство, чтобы быть приятным и эффективным, должно имитировать как классическую греческую и римскую поэзию и музыку, так и предметы, и события обыденной жизни[3]. Музыка должна быть смоделирована на основе древнегреческих ладов, чтобы выразить четыре основные страсти души: печаль, радость, волнение и спокойствие. Согласно теории музыкального подражания, сочувствие можно выразить, подражая «манере тех, кто плачет, ибо сначала они кричат очень высоким и ясным голосом, а затем

[1] *Cardano*. De tranquillitate. P. 345; перев.: *Cardanus H.* Writings on music. P.: 204. Название главы взято из цитируемого источника.

[2] *Morley H.* Jerome Cardan: the Life of Girolamo Cardano, of Milan, Physician. London: Chapman & Hall, 1854. Vol. 2. P. 239–240. Морли называет Джудео «композитором, которому тогда было девяносто семь лет». Предположительно, это известный еврейский лютнист Джанмария Джудео, работавший при дворе Медичи.

[3] *Cardano*. De musica. Chap. 36; перев.: *Cardanus H.* Writings on music. P. 142–144.

346 Theonoſton Lib. I.

T flos purpureus duro conciſus aratro Langueſcit : ſic illa mei morientis
imago , Filij neſtoreos heu digni viuere in annos. Qui poſtquam ſuculam
vidit ſæuamque ſecurim. Exanimis jacuit diu tandem voce
recepta : Heu : miſerande pater dixit mi ſerandaque
proles: Nunc tres concordes anima moriemur in vna. Sed me a mors
mihi iam minima eſt pars certè dolo ris. Infantem miſeror paruum
patriſque ſenectam. Languentemq; animum ſternit pietatis imago
Et quamquam moriar primis iuuenilibus annis : Quoſque mihi
ſenſus clari tribuêre parentes. Carnificis dextra eripiat
cum veſtra nefandos Iura te gant lætique trahant per crimina
vitam : Immemorem tamen heu pietas fa cit ! ô dolor ingens.
Nobilis heu pater, en quis te ſolabitur inde, Mærentem?
laterique hærens comitabitur vltro ? Infantem commendo tibi
noſtrum rogo viue. Obdura in ſæuos caſus , curamque
ne po tis Suſcipe meque putes florentem viuere in


Theonoſton Lib. I. 347

illo verum vtinam poſſem moriens amplexier ambos Non
licet at poſtquam votis vos ſtringo ſupremis , Per tenebras nunc vado
æternas : iamque valete. Condidit auditis cœlo his Deus
aſtra ſereno : Saxaque fleuerunt vlu larunt vndique fe ræ.
vndique fe ræ.

завершают падением в очень низкий и довольно приглушенный стон»[1]. Поэтому Кардано выбрал лидийский лад, так как он утешает в беде. Соответственно, текст и мелодия «плача» могут быть истолкованы как ранний пример того, как музыкальный опыт – будь то активно как композитор или пассивно как слушатель – может быть использован в целях самолечения.

Грусть и жалость таких слов, как «O dolor ingens» («К великой скорби твоей»; строка 18), выражается в музыке медленными и долгими целыми тонами. Более того, в строке «nunc tres concordes anima moriemur in una» («три души сразу под одним ударом истекают», строка 7) слово «истекают» музыкально передается повторением одного и того же низкого тона. Все время тихое бессловесное горе выражается

Джироламо Кардано. Плач[2]
Трактат «О успокоении»
Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia. Vol. 2.
P. 346–347

[1] *Cardano*. De musica. Chap. 36; перев.: *Cardanus H.* Writings on music. P. 143.

[2] Перевод на английский язык Якомин Принс: «A purple flower cut by the hard plough droops, so to me my dying son appears; worthy a Nestor's life, I see him bow under the axe, and long upon mine earsmurmurs a voice, 'O pitiable sire! it says, 'O infant born hard years to know! 'Three souls at once under one stroke expire, – 'my own death is the least part of my woe. 'My little child, my father's age, I mourn, 'the piteous image fills me with alarm; 'though I die young, and give the senses born 'for loving nurture to the headsman's arm, 'while evil-doers sheltered by your laws 'drag life with gladness through the ways of crime, 'I heed not that. A keener sorrow draws 'my spirit downward. In the coming time, 'my noble father, solace who shall give 'to your great sorrow; who, firm to your side, 'will be your comrade onward? Ah, yet live! 'To you our helpless infant I confide. 'Harden his soul to bear the hurts of fate. 'Cherish the grandchild; in his bloom behold 'your son again – Oh, wish that comes too late! 'Could but my dying arms you both enfold! 'In vain. I tell my last desires, and fade 'departing through eternal shades. Farewell!' God covered up the stars when this was said; Brutes moaned, and, dropping from the rock, tears fell [emphasis mine]».

музыкальной фигурой плача (*Seufzer*) на слове «Heu» («O», строка 6). Заключительное выражение скорби и скорбь в первой половине композиции приводят к катарсису. Очищение от печальных страстей души приводит к изменению выраженного душевного состояния в сторону надежды на обновление и восстановление. Прежде всего существует счастье и утешение, данное отцом Кардано: «heu, pater, en quis te solabitur» («мой благородный отец, утешение, которое даст», строка 17), выраженное восходящей музыкальной фигурой. Но настоящее спокойствие ума связано у Кардано с небесным Отцом и блаженной жизнью в вечности: такие слова, как «Condidit auditis coelo his Deus astra sereno» («Бог скрыл звезды, когда это было сказано», строка 27), предложение, в котором слова «coelo» и «Deus» занимают самое высокое положение во всей композиции.

В музыкальном плане композицию можно рассматривать как звуковую картину, вселяющую утешительную надежду на то, что душа сына Кардано будет иметь благословенную жизнь в будущей жизни. Эта надежда, на мой взгляд, была бы совершенно тщетной в контексте христианской веры в то, что грешники, такие как сын Кардано, убившие свою жену, будут наказаны в загробной жизни. Таким образом, мы можем только надеяться, что «Плач» Кардано имел самоутешительное качество, и что его безмерное горе по поводу смерти сына было облегчено инициированной им самим музыкальной терапией.

Спокойствие души как добродетель (вместо заключения)

Сочинения Кардано о музыке вносят вклад в более значительный вопрос о том, как древние идеи музыкальной психологии и терапии изучались и трансформировались в Италии XVI века. Кроме того, его книги свидетельствуют о том, как субъективный музыкальный опыт начал приобретать легитимность и авторитет в интеллектуальной мысли Ренессанса. Его точка зрения на эти предметы исследования объединила философию, этику, музыку и медицину. Прежде всего, Кардано оставил строки, посвященные здоровью как гармонии и воздействию музыки на сознание с позиции фундаментальной поглощенности долгой, добродетельной и счастливой жизнью. Музыка как средство культивирования и гармонизации человеческого духа может оказывать благотворное или пагубное воздействие на тело и душу человека. И все же, в отличие от некоторых своих знаменитых предшественников, Кардано понимал, что добродетели добра и правдивости не ведут сами по себе к гармоничной и здоровой жизни и поэтому искал пути исправления капризных законов психоэмоционального состояния человека.

Кардано все чаще отвечал на вопрос, почему слушание музыки может глубоко влиять на эмоции слушателя (страсти души), здоровье и нравственность в физиологическом плане. Более того, он прилагал усилия

к тому, чтобы заменить объяснения в субъективных терминах человеческих страстей, психических состояний и музыкальных эффектов, сверхъестественных и религиозных объяснений воздействия музыки. Он был одним из первых, кто признал, что *определенный тип музыки не обязательно ведет к подобной же страсти*, что грустная музыка, например, может поднять чье-то настроение и тем самым скрасить чью-то душевную печаль.

Кардано писал о здоровье как гармонии и силе музыки, руководствуясь простой целью умудренного опытом человека, который стремится к душевному спокойствию через возбуждение чувств. По мнению Кардано, мудрый человек, заботящийся о себе, имеет ученый и добродетельный ум, здоровое тело и дружелюбие. Он наслаждается хорошими и приятными вещами жизни и проявляет моральную целостность во всех своих поступках. Следовательно, такой человек будет искать способы, с помощью которых музыка может быть использована для достижения счастья и безопасной жизни, пытаясь понять, как она может вызвать умеренность и удовольствие в человеческом разуме. Успокоение нервов или, согласно терминологии Кардано, музыкальное культивирование спокойной души в конечном счете было частью активного знания об искусстве благополучной жизни.

Идеи Кардано о музыкальном культивировании душевного спокойствия свидетельствуют о процессе секуляризации, который возник в Италии в XVI веке, в течение которого искусство жить хорошо все чаще рассматривалось в гуманистических, а не христианских терминах[1].

Спокойствие души уже не рассматривается как дар Божий, а как добродетель, которую можно достичь собственными силами, например слушая музыку. Несмотря на очевидные недостатки и слабые места в сочинениях о музыке, влияние Кардано на английские теории XVII века о силе музыки было весьма существенным[2]. Наконец, идеи Кардано об умеренности страстей разума и стремлении к счастью и благополучию также повлияли на современных ученых, таких как Карл Густав Юнг[3].

[1] *Rice Jr. E.F.* The Renaissance Idea of Wisdom. P. 173.

[2] О рецепции кардановской теории музыки в английских источниках о чувстве слышания см.: *Gouk P.* Some English theories of hearing in the seventeenth century: before and after Descartes // The second sense: studies in hearing and musical judgement from Antiquity to the seventeenth century / Eds. C. Burnett, M. Fend and P. Gouk. London: The Warburg Institute; University of London, 1991. P. 95–113.

[3] О влиянии Кардано на Юнга см.: *Prins J.* Carl Gustav Jung's interpretation of Cardano's theories of dreams and world harmony // I Tatti studies in the Italian Renaissance. 2017. № 20 (2). P. 1–23.

III ЧАСТЬ

Музыка как история

Раздел 11

Ключевые слова: Иерусалимский Храм, музыкальные инструменты, пение, иконография, археология

Лидия Чаковская

Область научных интересов:
искусство древних синагог,
искусство византийской Палестины,
Иерусалимский Храм, переход
от Античности к Средневековью

*Старший научный сотрудник
Государственного института
искусствознания*

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Иерусалимский Храм – центр и средоточие еврейской жизни древности. Как в любом храме древнего мира, в нем были объединены все виды искусств. Из-за запрета Второй Заповеди музыка занимала особенно важное место в Храме. Из источников известно, что разные виды пения и инструментов сопровождали путь в Храм и жертвоприношение в Храме. Эти два типа музыки выполняли разные функции и имели разных адресатов – народ Божий и сам Бог. Между тем Храм пережил эволюцию от походной скинии к институту в Иерусалиме.

В настоящем разделе исследуется, как менялось понимание роли музыки и ее адресата, и с каким именно пониманием Иерусалимский Храм вступил в зенит своего существования на рубеже эр.

Библия о музыке Иерусалимского Храма: опыт исследования*

История и археология

Фундамент изучению музыкальных феноменов в Библии был заложен в немецкой науке середины XIX века[1], и существенным дополнением к этому стали только археологические находки второй половины XX века[2]. И хотя археология и новые исторические исследования безусловно меняют представления о функционировании музыки в древнем Израиле, речь в основном о частностях, тогда как общая картина остается неизменной, ибо опирается преимущественно на библейский текст[3].

* Выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – Теория – Практика».

[1] О музыке см. общие работы: *Graetz H.* Die Tempelpsalmen // Monatsschrift fur Geschichte und Wissenschaft des Judentums. 1878. S. 217–222; *Idem*. Die musikalischen Instrumente im jerusalemischen Tempel und der musikalische Chor der Leviten // Monatsschrift fur Geschichte und Wissenschaft des Judentums. 1881. S. 241–259; *Wellhausen J*. The Book of Psalms. New York, 1898. P. 217 ff; *Buchler A*. Zur Geschichte der Tempelmusik und der Tempelpsalmen // Zeitschrift für die Altestamentliche Wissenschaft. 1899. № 19. S. 96–133, 329–44; 1900. № 20. S. 97–135.; Music // Hastings Dictionary of the Bible. 1898–1904. Vol. III. P. 456–463; Encyclopaedia Biblica. 1902. Vol. III. Col. 3225 ff.; *Gressman H*. Musik und Musikinstrumente im Alten Testamentum: eine religionsgeschichtliche Studie. Gieszen: J. Ricker, 1903; *Werner E.* «Music» and «Musical Instruments» // Interpreters Dictionary of the Bible. An Illustrated Encyclopedia. I–IV Vol. Abingdon Press, 1962. Vol. III. P. 457–476; *Rowley H.H.* Worship in Ancient Israel: Its Form and Meaning. London: S.P.C.K., 1967; *Komill K.H.* The Culture of Ancient Israel. Chicago: The Open court publishing Co, 1914; *Werner E*. The Sacred Bridge – The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millenium. London: Dennis Dobson; New York: Columbia University Press, 1959; *Engel C*. Music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews; with special reference to recent discoveries in western Asia and in Egypt. London: William Reeves, 1929; Music in ancient Israel. New York: Philosophical Library, 1969; *Schurer E*. The History of the Jewish People in the Age of Jesus Christ (175 BC – AD 135) / A new English Version revis. and ed. by G. Vermes, F. Millar and M. Goodman. Vol. II. Edinburgh: T. & Clark Ltd. 1986. P. 237ff; *Heskes I.* Passport to Jewish Music: Its History, Traditions, and Culture (Contributions to the Study of Music and Dance Series. Book 33). Westport: Praeger, 1994; *Smith J.A*. Music in Ancient Judaism and Early Christianity. Farnham, Surrey; Burlington: Ashgate, 2011.

[2] Важнейшими работами тут являются: *Braun J.* Music in Ancient Israel // Palestine: Archaeological, Written And Comparative Sources / Transl. by D.W. Scott. Grand Rapids, MI: W.B. Eerdmans Publishing Co, 2002; *Bayer B.* The Material Relics of Music in Ancient Palestine and Its Environs: An Archaeological Inventory. Tel Aviv: Israel Music Institute, 1963.

[3] От всей души благодарю за помощь коллег Леонида Дрейера, Гюльтекин Шамилли и Ирину Сусидко.

Иоахим Браун – выдающийся исследователь музыки древнего Израиля начинает свою работу о музыкальных инструментах с сетования на то, что наш главный источник представляет собой центральный идеологический текст, а именно Библию, в которой реальность слишком часто не столько отражена, сколько сконструирована: «Из всех дохристианских культур, ни у какой не было музыкальной культуры, настолько отягощенной односторонней и субъективной перспективой и предрассудками как культура древнего Израиля / Палестины. Исследование высоких культур древнего мира никогда не было так заклеймено отвержением научных принципов или ненаучной аргументацией, как в случае с этой религией»[1].

То, что печалит ученого, сосредоточившегося на материальной культуре, вызывает живой интерес у историка культуры, потому что позволяет проникнуть в сознание жителей Святой Земли, понять, что именно они хотели «вчитать» в прошлые эпохи, а что сохранили в неизменности и почему. Сегодня можно попробовать сопоставить историческую картину бытования музыки в Израиле и мифическую картину, представленную позднейшими источниками (к которым относятся и библейские книги, поскольку они описывают прошлое, а не настоящее).

Скиния и ее значение для последующих описаний музыки

История еврейского Храма делится на три исторических периода, тесно связанных друг с другом внутренней связью: время походной Скинии (около 1200 до н.э.), когда был, согласно библейскому тексту, сформирован ритуал, позже переместившийся в Храм; период Первого Храма (950–586 до н.э.) и период Второго Храма (516 до н.э.– 70 н.э.). Еврейская традиция видит Храмовый культ продолжением ритуала Скинии. Следовательно, тексты, описывающие Скинию, предстаются тем фундаментом, с которого следует начать осмысление музыки Храма. При этом мы будем помнить, что историческая реальность, в которой странствующее племя евреев переносило с места на место свое святилище и завоевало с большими трудностями Ханаан, не совпадает с реальностью библейского нарратива: ведь те тексты, в которых описывается Скиния, были составлены отнюдь не раньше остальных. Развернутое описание Скинии, содержащееся в Книге Исход и книге Чисел (Исх. 25: 1–31: 18, Чис.), появилось либо в период Первого Храма, либо, по мнению некоторых исследователей, еще позже[2]. Дополнительное и более подробное

[1] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 1.

[2] Вопрос о датировке библейских книг является одним из самых спорных и никак не входит в круг настоящего исследования. Финкельштейн и Зильберман предполагают время царя Езекии и Иосии, то есть VII век, есть предположения о времени Давида и Соломона, то есть

описание Скинии, данное в книгах Царств, составлено после Плена и не может восприниматься как адекватный источник[1].

Как бы то ни было, отличия между описаниями Скинии и Храма (равно как и между ранними и поздними текстами о Скинии) позволят узнать что-то важное о музыке, поскольку события библейской литературы актуальны «для тех, кто размышляет о прошлом, стараясь его понять, не столько сами по себе, сколько как намеки на неизменную, трансцендентную и вечную реальность»[2]. Эти события «прежде всего мифические и они же священные, поскольку они "происходят" вечно и не относятся к какой-то конкретной реальности. Напротив, они ассоциируются с архетипическими реальностями, которые пребывают в мифопоэтическом сюжете»[3]. Упоминания музыки, как и другие события в Библии, важны не сами по себе, а как способ автора сказать об отношениях между Яхве и избранным народом.

Скиния как пространство для народа

Походная Скиния и объяснение ее функций завершает беседу Моисея с Богом на горе Синай, после которой вместе со Скинией евреи отправятся в странствия. Два ранних фрагмента пророческой литературы, написанные до вавилонского пленения (Амос 5: 25 и Иеремия 7: 21–23), свидетельствуют, что переносная Скиния не была местом жертвоприношения, ставшего возможным только после расселения в Ханаане[4]. У Амоса Бог спрашивает: «Приносили ли вы Мне заклания и жертвы в течение сорока лет в пустыне, дом Израиля?» Таким образом, Скиния была прежде всего, по словам Марка Джорджа, рукотворным социальным пространством, которое конституирует народ вокруг Ковчега Завета[5]. Основой еврейского самосознания должно стать ощущение своей обособленности, выделенности из других культур, и их священный локус – это не определенное место на земле, а переносной народом шатер, в котором самое главное – это пространство.

Аарон и его сыновья отвечают за Скинию и должны обеспечивать постоянное горение там елея (Исх. 27: 21). Книга Чисел уточняет, что

X век. См.: *Finkelstein I., Silberman N.A.* The Bible Unearthed: Archaeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts. Touchstone, Reprint edition, 2001. P. 10–24, 246–250, 275–295; *Rad G.von*. Der Anfrang der Geschichtesschreibung im alten Israel // Gessamelte Studien zum Alten Testament. München, 1961. S. 148–188; *Pfah E*. The Emergence of Israel in Ancient Palestine: Historical and aanthropological Perspectives. Copenhagen International Seminar. London: Equinox, 2009..

[1] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 36, note 13.

[2] *Thompson T.L.* The Bible in History. How Writers Create a Past. Random House UK, 2000. P. 17.

[3] *Pfah E*. The Emergence of Israel in Ancient Palestine. P. 29.

[4] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 35

[5] *George M.K.* Israel's Tabernacle as Social Space. Atlanta: Society of Biblical Literature 2009. P. 178 ff.

ответственность за Скинию несут Левиты, специфические задачи которых распределены по левитским кланам и семьям (Числ. 4: 2–47). Они «служат» в скинии с 30 до 50 годов, участвуя в совершении жертвоприношения, а готовятся к служению с возраста 25 лет, как уточняет книга Паралипоменон.

Шофар как первый музыкальный инструмент Скинии

Книга Исход знает только один музыкальный духовой инструмент. Появляется он раньше, чем повеление о сооружении Скинии, во время откровения Моисею на горе Синай. В начале девятнадцатой главы звучит призыв подниматься на гору только по звуку рога. Автор еще не использует слово «шофар», но говорит о роге – *йовел* (יֹבֵל)[1], объясняя, что речь о *бараньем роге*. В последующих строфах появляется слово *шофар* (שֹׁפָר): «На третий день, при наступлении утра, были громы и молнии, и густое облако над горою [Синайскою], и звук шофара (שֹׁפָר) весьма сильный (חָזָק)» (Ис. 19: 16). Дальше трубный звук усиливается, и народ трепещет: «и звук шофара – *коль шофар* (קוֹל הַשּׁוֹפָר) – становился сильнее. Моисей говорил, и Бог отвечал ему голосом (בְּקוֹל)» (Ис. 19: 19). Таким образом, мы видим, как в книге Исход рассказ о трубном звуке шофара предваряется при первом вхождении словом «йовел» – бараний рог.

Шофар – наиболее изученный библейский инструмент, поскольку сохранен в синагогальном богослужении до сего дня, встречается в Библии семьдесят четыре раза – это наиболее часто упоминаемый инструмент Ветхого Завета. Одно из дискутируемых объяснений слова *шофар* שֹׁפָר связывает его с названием Ковчега – *šapparu*, заимствованным от шумерского «дикая коза»[2]. Эта этимология указывает на очень древнюю связь, существующую между Ковчегом как образом, залогом присутствия Яхве, и рогом копытных животных, воспринимавшимся как указание на присутствие высших сил еще в захоронениях палеолита.

Важно отметить, что в шестидесяти девяти из семидесяти четырех упоминаний шофар понимается как инструмент[3], чья главная функция – это воспоминание о Синайском откровении, описанном в книге Исход как природный катаклизм, при котором дым сходит на гору, которая как будто находится в огне и дрожит (Ис. 19: 18), а звук шофара

[1] «Лишь когда протяжно протрубит они могут подниматься на гору». Ис. 19: 13. Дословно: «на протяжении (трубления) в бараний рог». Слово *йовел* означает «баран», а также и «бараний рог».

[2] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 26. Он же приводит исследователей, подвергающих такую этимологию сомнению.

[3] Ibid. P. 28.

усиливается, и все это служит фоном для Божественного голоса-*коль* (קוֹל), обращенного к Моисею (Ис. 19: 19). Звук шофара, таким образом, оказывается метафорой божественного голоса.

Звук шофара свидетельствует о приближении Бога, и подобное ощущение укоренено в культуре древнего Ближнего Востока, где музыкальные инструменты ассоциируются с божествами. Этот образ использует позже пророк Исайа, в пророчестве которого Бог говорит: «плачет сердце мое о Моаве как арфа (невел)» (Ис. 16: 11). В последней книге Библии – Откровении Иоанна Богослова, эта метафора будет продолжена: «И услышал я голос с неба, как шум от множества вод и как звук сильного грома. Голос, который я слышал, был как звуки арфы, когда на ней играют арфисты» (Откр. 14: 2).

Шофар в Храме, описанный в книге Левит, появляется как знак трансцендентной силы (Пс. 47: 6) в день искупления: «В десятый день седьмого месяца протрубите в рог; в День отпущения грехов протрубите в рог по всей вашей земле» (Лев. 25: 9), в новолуние (Пс. 81: 3) и в день молитвы (Иоиль 2: 1). Звук (קֹל)[1], издаваемый шофаром, такой мощный, что воспринимается как сверхъестественный и оказывается, таким образом, метафорой для Божественного слова (Ис. 19: 16)[2].

Исторические книги фиксируют более широкое использование шофара[3], который становится инструментом, сопровождающим важные исторические события, прежде всего военные. Иисус Навин с народом стоит у стен Иерихона, и они сокрушены под звук шофара: «…когда затрубит юбилейный рог, когда услышите звук шофара (קוֹל הַשּׁוֹפָר) – всеобщим криком великим (כָּל־ הָעָם תְּרוּעָה גְדוֹלָה), и разрушатся стены города до основания» (Нав. 6: 4).

Шофар сопровождает начало войн (Суд. 6: 34): «И Дух Господень объял Гедеона; он вострубил шофаром (וַיִּתְקַע בַּשּׁוֹפָר), и созвано было племя Авиезерово идти за ним». «Когда я и находящиеся со мною затрубим шофаром (וְתָקַעְתִּי שׁוֹפָרוֹת), трубите и вы трубами вашими вокруг всего стана и кричите: [меч] Господа и Гедеона!» (Суд. 7: 18). «И затрубил Иоав трубою, и остановился весь народ, и не преследовали более Израильтян; сражение прекратилось» (2 Царств 2: 28).

Связь шофара с Ковчегом Завета прослеживается в книге Иисуса Навина и Книге Царств. Шестая глава Иисуса Навина, рассказывающая о том, как священники, несущие Ковчег, участвовали в осаде Иерихона, использует слово шофар 12 раз: «И призвал Иисус, сын Навин, священников [Израилевых] и сказал им: несите ковчег завета; а семь священников пусть несут семь труб юбилейных пред ковчегом Господним» (Нав. 6: 5).

Интересно, что в книге Иисуса Навина в одной строфе мы находим другое слово для трубы, с которым уже встречались в Исх. 19: 13 – *йовел*

[1] Здесь пишется с редуцированной буквой «вав».

[2] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 115.

[3] Ibid. P. 28.

(бараний рог или баран): «…когда затрубят юбилейные шофары (שׁוֹפְרוֹת הַיּוֹבְלִים), когда услышите трубление в шофары (יִתְקָע)» (Нав. 6: 4)[1]. Книга Царств напоминает о связи шофара с Ковчегом в момент, когда царь Давид переносит Ковчег (2 Царств 6: 15). Так Давид и весь дом Израилев несли Ковчег Господень с восклицаниями и трубными звуками.

Описание шофара и йовеля позволяет утверждать, что их звук ценится библейскими авторами не за музыкальные качества, но как *знаменование*, *образ* важного события. Этот звук обеспечивает и сопровождает моменты вмешательства Бога в историю избранного народа. Так, у пророка Исайи под звук великого шофара собирается народ после рассеяния: «и будет в тот день: вострубит великая труба (שׁוֹפָר גָּדוֹל), и придут затерявшиеся в Ассирийской земле и изгнанные в землю Египетскую и поклонятся Господу на горе святой в Иерусалиме» (Ис. 27: 13); под трубление шофара пророками помазывается на царство Соломон (3 Царств 1: 34).

Звук духового инструмента как призыв к памяти

Книга Левит, следующая за книгой Исход, говорит о празднике Трубления, и делает это, не называя сам инструмент, а передавая его функцию (Лев. 23: 24): «Скажи израильтянам: В первый день седьмого месяца пусть у вас будет праздничный покой, напоминаемый трублением-криком, (זִכְרוֹן תְּרוּעָה), священное собрание».

«*Зихрон теру*» – это буквально память о торжественном вопле. Позднее Септуагинта отождествила «вопль» с звуком труб. Звуки труб в этом случае означают громкий шум. О том же говорит Книга Чисел: «В первый день седьмого месяца созывайте священное собрание и не занимайтесь ничем из обычных дел. Пусть это будет день трубления (יוֹם תְּרוּעָה)» (Чис. 29: 1).

Слова *iom-* «день» и *tru'ah* – «тревога, сигнал, крик, трубный звук» указывают на день торжественного *крика* или день трубления. Акцент, как и в книге Левит, делается на громкий шум, который должен пробуждать память о Синайском откровении.

Кованая труба-хацоцрот как второй инструмент

О происхождении труб говорится дальше в книге Чисел (10: 1–10), связывающей трубы с Моисеем, так как Моисей получает повеление

[1] По всей видимости, как и в книге Исход речь не о самостоятельном инструменте, а о синониме для слова шофар. Возможно, оно свидетельствует о иной страте текста, а возможно указывает на более громкое звучание шофара. См.: *Jones I.H.* Musical Instruments in Music in the Bible // Anchor Bible Dictionary / Ed. by D.N. Freedman. New York: Doubleday, 1992. P. 6151–6165.

сделать кованые трубы (תּוֹרְצֹצָה): «1. Господь сказал Моисею: 2. – сделай себе две трубы, серебряные чеканные (יִתְּשׁ הָשְׂקַמ הָסֶכ תֹרְצוֹצָה), чтобы они служили тебе для созывания общества и для снятия станов» (Чис. 10: 1–2).

Книга Иосифа Флавия «Иудейские древности» подтверждает, что трубы были из серебра: «Моисей изобрел также нечто вроде серебряной трубы» (Кн. 3, гл. 12: 6).

Далее Числа вводят прагматический контекст для использования кованых труб: «3. когда затрубят (יִתְקָעוּ) ими, соберется к тебе все общество ко входу скинии собрания;

4. когда одною трубою затрубят, соберутся к тебе князья и тысяченачальники Израилевы; <…>

6. когда во второй раз затрубите тревогу, поднимутся станы, становящиеся к югу; [когда затрубите в третий раз тревогу, поднимутся станы, становящиеся к морю; когда в четвертый раз затрубите тревогу, поднимутся станы, становящиеся к северу;] тревогу пусть трубят при отправлении их в путь;

7. а когда надобно собрать собрание, трубите, но не тревогу;

8. сыны Аароновы, священники, должны трубить трубами (יִתְקְעוּ בַּחֲצֹצְרוֹת): это будет вам постановлением вечным в роды ваши;

9. и когда пойдете на войну в земле вашей против врага, наступающего на вас, трубите тревогу трубами, – и будете воспомянуты пред Господом, Богом вашим, и спасены будете от врагов ваших;

10. и в день веселия вашего, и в праздники ваши, и в новомесячия ваши трубите трубами при всесожжениях ваших и при мирных жертвах ваших, – и это будет напоминанием о вас пред Богом вашим. Я Господь, Бог ваш» (Чис. 10: 3–10).

Название «хацоцрот» происходит, возможно, от корня «махать, кричать» и три раза встречается в до-пленной литературе[1]. Числа говорят, что Моисей получил руководство о хацоцрот от Бога (Числа 10: 1–10), и с этой точки зрения можно сделать вывод, что инструмент использовался только священниками (Числ. 10: 8; Неемия 12: 35, 41)[2]. В трубы трубят только священники Аарона – это правило на все времена.

Поздние источники, например, книги Царств, говорят о применении кованых труб во многих случаях: когда надо собрать народ (Чис. 10: 2), когда надо идти в военный поход (Чис. 10: 9), когда наступают праздники (Чис. 10: 10). Исторические книги добавляют, что их использовали и во время переноса Ковчега (1 Пар. 15: 25–29; 2 Пар. 5: 12, 29: 20–30) и во время произнесения клятвы (2 Пар. 15: 14), в Храме (3 Царств 12: 17; 4 Царств 12: 14)[3].

[1] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 14.

[2] Ibid. P. 15.

[3] Ibid.

Характеристика звука шофара и хацоцрот

Звуки, которые издают духовые – шофар и трубы-хацоцрот – характеризуются обычно с точки зрения того эффекта, который они производят на слушателей – ужас и изумление от присутствия Бога, память о Синайском откровении. Слово *tru'ah* (יוֹם תְּרוּעָה – день трубления) используется для характеристики особого типа призыва трубы, для того чтобы привлечь внимание (часто переводят как звук трубы или тревоги). Другие смыслы – это боевой клич, крик, громкий шум, что делает его значение более широким, чем звук шофара или трубы[1]. Изначально слово *tru' ah* не было привязано именно к трубному звуку, но к призывному шуму (шуму тревоги) вообще. После перевода Торы на греческий в книге Левит появилось уточнение (Лев. 23: 24) – *salpingon* (то есть с трубами) вместо ивритского *tru' ah* (шумная реакция, бурное выражение чувств; прерывистый звук трубы или шофара; фанфары), а в книге Чисел 29:1 читаем слово *semasias*, которое связало шум с трубой, то есть оно означало, что шум воспроизводится трубой[2]. Смит делает вывод, что трудно установить, к какому именно времени относится традиция трубить в трубы или шофары.

Остановимся на глаголах, используемых в контексте труб и трубления. Священники должны «трубить трубами» – *йитеку бахацоцрот* (יִתְקְעוּ בַּחֲצֹצְרוֹת) (Чис. 10: 8, 10). Глагол *taqa* – звучать, дуть, употребляется одновременно и по отношению к рогу овна – шофару, и к металлической трубе-хацоцрот, передавая значение линии прерывистых звуков, поскольку, видимо, изначально это слово было ономатопоэтическим[3], то есть говорящим само за себя. Звук трубы резкий, и короткий, используемый для атаки на врага. Собственно, и цель звучания труб – будоражащая и напоминательная: «…и это будет напоминанием (לְזִכָּרוֹן) о вас пред Богом вашим» (Чис. 10: 10).

Второй глагол – *heria* (הריע) означает в целом то же, что и *taqa* – громкий звук тревоги, команду к бою (Нав. 6: 10), а также дуть в трубу. Близость шофара и хацоцрот делает их практически взаимозаменяемыми при переводах библейского текста. У них схожая функция и за их использованием стоит общая традиция, однако это разные инструменты, хотя большинство исследователей не видят между ними различий. Браун предполагает, что использование труб в египетском поселении в Бет-Шеане (Галилея, XIII век до н.э.) указывает на то, что «хацоцрот были заимствованы из египетских образцов, что особенно подтверждается бронзовыми и медными трубами из гробницы Тутанхамона (1347–1338 до н.э.)»[4]. Возможно также греко-римское или филистимско-финикийское происхождение труб.

[1] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 37.

[2] Ibid.

[3] Ibid. P. 36.

[4] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 15.

С большой осторожностью, опираясь на мнение И. Брауна, можно сказать, что шофар – это инструмент древнейший, «воспринимавшийся как священный символ (глас Бога), а вскоре осмысленный как звуковая память о божественном завете»[1]. По словам И. Брауна, это символ мистической теофании[2]. Хацоцрот – «знак посредничества между Богом и народом»[3], это культовый инструмент и символ институциональной, сакрально-секулярной и автократической власти, особенно Второго храма, к периоду которого относится большинство текстов, описывающих использование хацоцрот.

Археология не может помочь нам в поисках инструментов периода Скинии. На сегодняшний день известен только один пример трубы доэллинистического периода, но имеются изображения из гробницы Тутанхамона (1347–1338 до н.э.), рельеф из Каркемиша, алабастровый рельеф из Ниневии[4]. Единственный духовой инструмент, который активно использовался на Святой Земле начиная с III тысячелетия, был совсем не похож на рог барана или серебряную трубу. Он был сделан из раковины и встречался по всему Средиземноморью, в том числе среди минойцев и Критян. Сегодня на Святой Земле найдено двенадцать труб, сделанных из раковин, из них древнейшие – это труба из Тель Нами (поздняя бронза), Тель Касилле (XII–XI века до н.э.) и Хазора (IX век до н.э.). Маленькое духовое отверстие на трубе из Хазора служило для того, чтобы менять тон, но интересно, что на остальных найденных трубах оно отсутствует. При этом «только одна труба из раковины из Палестины может воспроизвести звуки в объеме октавы, и то с огромным трудом. В других случаях эти трубы из раковины производят звук только в первой октаве»[5].

И. Браун отмечает: «…возможно, это несовпадение, что все трубы из раковин, найденные в древнем Израиле / Палестине, происходят из областей внутри филистимских и финикийских культурных сфер. Несколько, такие как раковинные трубы из Тель Касиле и Тель Нами, были найдены в культовом контексте и, видимо, функционировали внутри местных культов»[6].

Итак, археология показывает, что трубы, сделанные из раковин или из металла, были широко распространены в окружающей культуре в момент, когда евреи пришли в Ханаан, и что они использовались как для культовых, так и для чисто коммуникативных целей.

[1] *Коляда Е.И.* Музыкальные инструменты в Библии. С. 19.

[2] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 16.

[3] *Коляда Е.И.* Музыкальные инструменты в Библии. С. 19.

[4] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 180.

[5] Ibid. P. 181.

[6] Ibid.

Трубы и проблема заимствования

Сопоставление библейских текстов и данных археологии свидетельствует, что трубы – это заимствованный инструмент[1]. Можно ли предположить, что такое лаконичное упоминание о звучании труб в текстах о Скинии объясняется чрезвычайной осторожностью к заимствованиям из окружающей культуры, зачастую враждебной? Главное в ранних текстах, упоминающих музыку, – это стремление утвердить функцию звука как такового – как напоминания о Боге и как призыва к действию для избранного народа. Позже, в период Монархии, когда трубы уже стали неотъемлемой частью еврейского ритуала, они стали занимать большее место в текстах о Храме, и тем не менее, по словам Э. Вернера, *вся Храмовая музыка, вне зависимости от периода была «ничем большим, чем сопровождением ритуала жертвоприношения»*[2].

С приходом евреев на Святую Землю в XIII веке, с завоеванием Ханаана, вопрос сосуществования с окружающими языческими культурами встал особенно остро, тем более, что, как показывает археология, уровень материальной культуры нового народа был несопоставим с культурой местного населения. На этой территории ханаанейцы жили бок о бок с филистимлянами и финикийцами, чья музыкальная культура была исключительно хорошо развита, о чем говорят многие археологические находки[3]. Исследователи склоняются к тому, что культовые практики ханаанеев, филистимлян, израильтян и иудеев чрезвычайно близки и происходят из культа финикийцев[4]. Даже трубы из раковин, являющиеся, видимо, реальным аналогом и источником будущих шофаров, происходят из областей внутри филистимских и финикийских культурных сфер[5].

Эффект ханаанской музыкальной культуры велик – «и там, где Ветхий Завет инкорпорирует его, и там, где он противостоит ему, Ханаан

[1] И. Браун отмечает, что шофар как сигнальный инструмент также мог быть сделан изначально из раковины (triton shell), тем более, что она ассоциировалась с лунным циклом, а псалом 82: 4–5 сохранил упоминание о том, что в шофар трубят в связи с провозглашением новой луны (см.: *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 183).

[2] *Werner E.* From Generation to Generation. Studies on Jewish Musical Tradition. American Conference of Cantors, 1962. P. 6; *Friedman J.* Music in Biblical Life: The Roles of Song in Ancient Israel. McFarland, 2013. P. 119. Курсив мой. – *Ред.-сост.*

[3] *Stern E.* The Phoenician Source of Palestinian Cults at the End of the Iron Age // Symbiosis, Symbolism, and the Power of the Past Canaan, Ancient Israel, and Their Neighbors from the Late Bronze Age through Roman Palaestina. Proceedings of the Centennial Symposium of W. F. Albright Institute of Archaeological Research and American Schools of Oriental Research Jerusalem, May 29–31, 2000 / Ed. by W.G. Dever and S. Gitin. 2003. P. 309–323.

[4] Ibid. P. 314.

[5] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 181.

продолжает оказывать на нас влияние через Библию»[1]. Ханаанская музыкальная традиция включала в себя игру на систрах, виртуозную игру на лире и язычковых духовых с двойной тростью (double-reed instruments)[2]. Очевидно, что в Израиле / Палестине ханаанское наследие стало важной составляющей музыкальной культуры на новом этапе ее бытования после еврейского завоевания, однако понять это мы можем только по тому, как старательно библейский текст стремится избежать всякого намека на сходство с ханаанской музыкальной традицией.

Период первого Храма и царь Давид

Первая политическая консолидация еврейских племен – это царство Израиля в Иудейских горах (1020–928 до н.э.), а потом разделившееся царство Израиля (до 721 до н.э.) и Иуды (до 587 до н.э.). Исторический контекст ранней монархии – это, с одной стороны, усваивание культуры окружающего народа и, с другой стороны, выстраивание своей собственной идентичности. В центре нациостроительства стоит личность царя Давида. С ним связано основание Иерусалима и перенесение сюда Ковчега Завета. С Давидом связан проект строительства в Иерусалиме Храма для Ковчега, который будет построен Соломоном.

Царствование Давида начиналось в трудное для жителей страны время (постоянная угроза филистимлян), и, как мы видим из описания, даже своих людей не хватало на то, чтобы составить царский двор (2 Царств 20: 23–26). Так же «мало данных, чтобы утверждать, что ранняя Израильская монархия разработала независимую традицию письменности и школу писцов»[3], поэтому история царя Давида безусловно была записана много позже описываемых событий. Даже при царе Соломоне, когда численность двора значительно расширяется (3 Царств 4: 1–6), писцы хотя и упоминаются, но еще не занимают при дворе важного места.

В текстах Царств, подробно рассказывающих о царе Давиде, прочитывается центральная идея: Иерусалим – это царский город, благополучие которого обусловлено уникальными отношениями Бога и его избранника Давида. Давид – Царь-музыкант[4], и именно это придает легитимность будущему использованию музыки в Храме и обусловливает возможность утверждать ее отличие от музыки окружающих народов.

[1] *Gordon C.H.* Canaanite Mythology // Mythologies of the Ancient World / Ed. by S.N. Kramer. New York: Doubleday, Garden City, 1981. P. 181–218.

[2] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 89.

[3] *Schniedewind W.M.* How the Bible Became a Book. The Textualization of Ancient Israel. Cambridge University Press, 2004. P. 59.

[4] Для общего обзора см.: *Friedman J.* Music in Biblical Life: The Roles of Song in Ancient Israel. P. 58 ff.

Для развития музыки личность библейского царя-музыканта имеет огромное значение.

Царь Давид объединяет народ вокруг зримого символа – твердыни Сиона. Именно в момент перенесения Ковчега Завета в Иерусалим мы впервые встречаем развернутый текст, посвященный собственно музыке. Материал об этом содержится во Второзаконнической истории во 2 Царств 6: 1–19, где в стихе 6: 5 мы встречаем большое количество инструментов: «1. И собрал снова Давид всех отборных *людей* из Израиля, тридцать тысяч.

2. И встал и пошел Давид и весь народ, бывший с ним из Ваала Иудина, чтобы перенести оттуда ковчег Божий, на котором нарицается имя Господа Саваофа, сидящего на херувимах. <…>

5. А Давид и все сыны Израилевы играли пред Господом на всяких музыкальных орудиях из кипарисового дерева (עֲצֵי בְרוֹשִׁים), и на киннорах (כִּנֹּרוֹת)[1], и на невелях (נְבָלִים)[2], и на тофах (תֻּפִּים)[3], и на менааним (מְנַעֲנָעִים)[4], и на целцелим (צֶלְצָלִים)» (2 Царств 6: 1–5)[5].

И далее: «Так Давид и весь дом Израилев несли ковчег Господень с восклицаниями и звуком шофара (בְּקוֹל שׁוֹפָר)» (2 Царств 6: 15)[6].

Давид – псалмопевец и мастер игры на струнных – не только сам пляшет и играет перед Ковчегом, но и оказывается отождествленным позднейшими книгами с учредителем Храмового оркестра.

Исторические послепленные книги особенно подробно останавливаются на вопросе о том, какое значение имела музыка в последние годы правления Давида (1 Пар. 23–35) и позже в связи с централизованным ритуалом в Храме, а именно жертвоприношением (2 Пар. 5: 6–14) и всесожжениями «как заповедовал Давид» (2 Пар. 29: 25), во время правления царя Езекии над Иудой (2 Пар. 20–30)[7].

Итак, личность царя Давида, видимо, действительно человека музыкально одаренного, побуждает книжников и писцов к осознанию роли музыки в Храме.

Появление левитов как священников-музыкантов

Одной из важных составляющих процесса институциализации музыки является выделение левитов в особую категорию *священников-музыкантов*. Когда именно это произошло неизвестно,

[1] В Синодальном переводе – цитрах.

[2] Там же – псалтырях.

[3] Там же – «тимпанах» (ударный мембранофон).

[4] Там же – «систрах» (общее название идиофонов типа погремушек).

[5] Там же – «кимвалах». *Целцелим* – древнееврейский ударный инструмент, напоминающий тарелки.

[6] В новом переводе – бараньих рогов, в оригинале просто шофары.

[7] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 115.

но анализ библейских книг позволяет понять, в какой момент стало важным сочетание в священнике дара стоять перед алтарем Бога с музыкальным даром. А так как священство – это наследуемая должность, то это также означает ограничение музыки рамками одной группы людей.

Книга Второзакония еще не знает разницы между священниками и левитами и использует эти слова как синонимы. Однако пророк Иезекииль, описывающий Первый Храм, уже говорит о священниках из рода Цадока и *остальных* священниках: «15. Пусть священники левиты из рода Цадока, которые верно несли служение при святилище, когда израильтяне отступились от Меня, приблизятся ко Мне, чтобы служить. Они будут стоять предо Мной, чтобы приносить в жертву жир и кровь, – возвещает Владыка Господь.

1. Только они будут входить в Мое святилище. Только они будут приближаться к Моему столу, чтобы прислуживать Мне и совершать службу».

Процесс этот постепенный, и происходил он, безусловно, именно в период Первого Храма, хотя и был записан позже[1]. В основе его – момент централизации культа в Иерусалиме. Во Второзаконии рассказывается о закрытии святилищ вне Иерусалима, из-за которого служившие там священники-левиты теперь должны перейти в Иерусалимский Храм. Следы этого разделения на священников, которые служили в Храме, и священников, которые служили на высотах до их упразднения, есть и в Книге Чисел: «1. Господь сказал Аарону: – Ты, твои сыновья и дом твоего отца в ответе за осквернение святилища, но только ты и твои сыновья в ответе за осквернение священства.

2. Возьми к себе своих собратьев левитов из рода твоего отца, чтобы они были с тобой и помогали тебе, когда ты и твои сыновья будете служить перед шатром свидетельства.

3. Пусть они будут в ответе перед тобой и исполняют при шатре все обязанности, но не приближаются ни к утвари святилища, ни к жертвеннику, иначе умрут и они, и вы.

4. Пусть они будут при тебе, чтобы заботиться о шатре собрания, исполняя при нем всю положенную работу, и пусть никого больше с вами не будет.

5. Вашей заботе вверены святилище и жертвенник, чтобы Мой гнев впредь не падал на израильтян.

6. Я Сам избрал ваших собратьев левитов среди израильтян вам в дар. Они посвящены Господу, чтобы работать при шатре собрания.

7. Но только тебе и твоим сыновьям можно исполнять священнические обязанности во всем, что связано с жертвенником и с тем, что за завесой. Я даю вам священство как дар. Всякий посторонний, кто приблизится к святилищу, должен быть предан смерти» (Чис. 18: 1–7).

[1] *Schurer E.* The History of the Jewish People in the Age of Jesus Christ (175 BC – AD 135). P. 251.

Итак, отделены братья-левиты, которые должны не служить, но *помогать*. Как пишет Э. Шюрер, священники по отношению к левитам подобны привилегированной семье по отношению к остальному племени, поскольку Аарон, патриарх священников, и сам праправнук Леви (Исход 6: 17ff). Выделение священников-музыкантов способствовало дальнейшей профессионализации музыки.

Музыка в Первом Храме

Традиция передает, что Давид сам организовал литургию богослужения и что музыка играла особенно важную роль в связи со всесожжениями. При этом ни одно из первоначальных описаний жертвоприношения (то есть 2 Царств 20–24 или 3 Царств 8: 62–64) не упоминает о музыкальной литургии вообще.

Удивительно мало говорят о музыке и тексты, описывающие Храм Соломона. Ключевое событие эпохи – строительство Иерусалимского Храма и дворца Соломона, лишены музыкального сопровождения (!). Дж. Смит отмечает: «Как это ни удивительно, эти документы не содержат ни связного описания музыки в Первом Храме, ни длинное допленное описание здания, утвари и посвящения Храма Соломона (3 Царств 5–8), ни развернутое описание пленного Иезекииля, который видит — Иерусалимский Храм (Иез. 40–48), не содержат ничего, касающегося Храмовой музыки»[1].

Третья книга Царств, Перво-Исайа, книга пророка Амоса и несколько псалмов дают нам основной массив материала, посвященный музыке в Первом Храме.

Иерусалимское строительство Соломона включает в себя ремонт городских стен, работу на Милло (3 Царств 9: 15, 24), царский храмово-правительственный комплекс и святилища других богов. Из книги Царств мы узнаем, сколько богатства было в Иерусалиме. Среди этого богатства и музыкальные инструменты: «И сделал царь из сего красного дерева перила для храма Господня и для дома царского, и кинноры и невели[2] для певцов; никогда не приходило столько красного дерева и не видано было до сего дня» (3 Царств 10: 12).

Дворец Соломона неотделим от построенного им Храма, неудивительно, что роскошные музыкальные инструменты описываются без уточнения, используются ли они в Храме или во дворце. Из книги пророка Амоса можно заключить о сложении единой иерусалимской музыкальной культуры, которая сопровождает народную жизнь. И первые слова о ней – обличительные, принадлежат пророку Амосу: «21. Ненавижу, презираю ваши праздники; собраний ваших не выношу.

[1] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 38–39.

[2] В новом русском переводе – лиры и арфы.

22. Пусть вы и приносите Мне всесожжения и хлебные приношения – Я не приму их. Пусть вы приносите лучших животных в жертву примирения – Я их не одобрю.

23. Удали от Меня гомон песен (הֲמוֹן שִׁרֶיךָ), Я не стану слушать мелодию твоих невелей (זִמְרַת נְבָלֶיךָ)» (Амос 5: 21–23).

Из этого мы узнаем, что в Храме всесожжения и хлебные жертвы, возможно, сопровождались мелодией струнных и песнями. Знаменитый псалом изгнанников «на реках Вавилонских» говорит о «песне Сиона»[1] (מִשִּׁיר צִיּוֹן) и о «песни Господней» (שִׁיר־יְהוָה), свидетельствуя таким образом то, что в Иерусалиме существовала сакральная традиция, которая включала в себя песни (Пс. 137: 3, 4)[2].

Псалмы

Псалмы – это важный источник, говорящий о жизни Храма до его первого разрушения, но самое главное – о *смысле музыкального сопровождения богослужения*.

Шесть псалмов датируются периодом Первого Храма (Пс. 7, 61, 66, 68, 81, 87) и четыре псалма – периодом плена (Пс. 43, 96, 98, 137), псалом 95 может принадлежать к каждому из периодов[3]. Псалом 96 указывает на то, что место действия – это именно Храм в Иерусалиме, при этом служба в Храме подобна службе Вселенной перед Богом: все на земле должно петь новую песнь Господу (שִׁיר חָדָשׁ)([Пс. 96: 1): «Слава и величие перед Ним, сила и великолепие в Его святилище (Пс. 96: 6).

Мир, сотворенный Богом, также поет Творцу, как и человек в Храме: «11. Да возвеселятся (יִשְׂמְחוּ) небеса и возликует (וְתָגֵל) земля; да восшумит море и все, что в нем.

12. Да возрадуется поле и все, что на нем, и да возликуют все деревья лесные

13. перед Господом, потому что идет, идет Он судить землю. Он будет судить вселенную справедливо и народы – по Своей истине» (Пс. 96: 11–13).

Можно предположить, что человеческая музыка есть отражение музыки небес, связанной с самой главной характеристикой Бога: «5. – Все боги народов – идолы, а Господь сотворил небеса».

О связи природы и музыки говорит и 98 псалом: «4. Восклицай Господу, вся земля; восклицайте громко (הָרִיעוּ), веселитесь (רַנְּנוּ) и пойте (זַמְּרוּ)!

5. Прославляйте (זַמְּרוּ) Господа на киннорах, на арфах со звуками песнопений (קוֹל זִמְרָה).

[1] Речь о песнях Сиона или песнях, в которых формулируется богословие Сиона – главное достижение культурной мысли периода монархии.

[2] Здесь и далее приводится по масоретской нумерации.

[3] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 44.

6. Под хацоцрот и звук шофара (בַּחֲצֹצְרוֹת וְקוֹל שׁוֹפָר) ликуйте перед Царем, Господом!

7. Пусть шумит (יִרְעַם) море и все, что наполняет его, вселенная и живущие в ней.

8. Пусть рукоплещут реки, пусть веселятся вместе горы

9. перед Господом, потому что Он идет судить землю. Он будет судить вселенную справедливой народы – верно» (Пс. 97: 4–9).

О музыке в Храме говорит Перво-Исайа. Исайа вводит нас в контекст использования музыки и, главное, в своем поэтическом тексте он показывает, *символом чего* является музыка в Храме: «А у вас будут песни (הַשִּׁיר), как в ночь священного праздника, и веселие сердца, как у идущего со свирелью (חָלִיל) на гору Господню, к твердыне Израилевой» (Ис. 30: 29). В другом месте Исайа пишет: «Господь спасет меня, и под звуки струн мы будем петь во все дни нашей жизни в Господнем доме!» (Ис. 38: 20). И в том, и в другом случае речь о использовании струнных, и *музыка – это метафора устремления человека к Богу*. Дальше в словах Исайи, не относящихся к Храму, возникает параллелизм между Божественным деянием, стихиями и музыкой: «30. Господь даст людям услышать (הַשְׁמִיעַ) Свой величественный голос и явит им Свою мышцу, которая обрушится в ударе с лютым гневом и пожирающим огнем, с ливнем, бурей и градом.

31. Голосом (מִקּוֹל) Господа потрясет Ассирию; Он поразит ее Своим скипетром.

32. Все удары (כֹּל מַעֲבַר), который Господь нанесет им Своим карающим жезлом, будет под тофы[1] и кинноры (תֻּפִּים וּבְכִנֹּרוֹת), когда Он сразится с ними в бою ударами Своей мышцы» (Ис. 30: 29–32).

Если раньше явление Бога символизировал трубный звук, то теперь его сопровождает целый музыкальный ансамбль. Если раньше люди трубили в хацоцрот и шофары, то теперь деяние Божие[2] сопровождается тофами и киннорами. Количество музыкальных инструментов возрастает. Перевод слова свирель, с которой люди идут на гору Господню (Ис. 30: 29), как отмечает Смит, в данном случае не корректный, ведь речь о *halil* – скорее всего двойной тростниковой флейте[3].

Многие псалмы, в том числе упомянутые выше, называются процессионными, потому что они сопровождают паломников, идущих в Храм. «*Музыка (пение и игра на флейте) помещается в не-жертвенный культовый контекст*, который очевидным образом знаком читателю: ночами праздников и во время радостных процессий в Храм»[4]. Например,

[1] Ударный мембранофон.

[2] Бог пророков активно вмешивается в историю, так как существует божественный замысел для еврейского народа и окружающих народов.

[3] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 43.

[4] Ibid. Курсив мой. – *Ред.-сост.*

в 68 псалме читаем: «25. Увидели они шествие Твое, Боже, – шествие моего Бога, Царя моего, в святилище.

26. Впереди шли поющие (שָׁרִים), позади – играющие на *наганим* (נִגְנִים)[1], а в середине – девушки, бьющие в тофы.

27. В собраниях славьте Бога, воздайте хвалу Господу в собрании Израиля» (Пс. 68: 25–27).

Снова, как и у Исайи, Бог «идет» вместе со звуком инструментов.

В другом псалме: «2. Пойте (זַמְּרוּ) славу Его имени כְּבוֹד־שְׁמוֹ, воздайте Ему хвалу (תְּהִלָּתוֹ)[2]

4. Тебе поклоняется вся земля, Тебе воспевает (יְזַמְּרוּ) славу, воспевает славу имени Твоему. <…>

13. Я приду в Твой храм со всесожжениями и исполню свои обеты Тебе <…>

15. Я вознесу Тебе всесожжения – дым от лучших баранов; я принесу Тебе в жертву быков и козлов» (Пс. 66: 13–15).

*Отметим здесь, что пение сопровождает жертвоприношение, и вызвано оно изумлением от факта творения мира***.** То, что Бог творец земли, и земля постоянно славословит Его, заставляет и человека присоединиться к этой музыке. Высказанная Дж. Клоансом мысль, что жертвоприношение в Храме символизировало уподобление Богу и демонстрацию власти человека над тварным миром, подтверждает тот факт, что в центре богословия Сиона лежит переживание Бога как единственного творца Вселенной и человека. Музыка сопровождает жертвоприношение, утверждая каждый раз тварность Вселенной[3] и участие человека в судьбах творения. Как и было заповедано Моисею, это *музыка напоминания о центральном постулате иудаизма – идее того, что Бог един и Он Творец мира*[4].

Инструменты Храма

Храмовые инструменты включают в себя струнные, ударные и духовые[5]. Духовые – это металлические трубы (*hasorera*), шофары и флейты (*halil*). Струнные – это *kinnor* и *nebel.* Первый – это инструмент Давида, который фигурирует в истории с Саулом, обычно переводимый как арфа или гусли, и инструмент Первого Храма. Второй – *nebel* – это лира большего размера с большим резонатором. Постбиблейские источники

[1] Название струнных инструментов.

[2] Тегилот – досл. хвала, слава, славословие, хвалебный гимн.

[3] *Klawans J.* Purity, Sacrifice, and the Temple Symbolism and Supersessionism in the Study of Ancient Judaism. Oxford University Press, 2009. P. 61.

[4] Курсив мой. – *Ред.-сост*.

[5] О инструментах, помимо общих трудов, см.: *Коляда Е.И.* Музыкальные инструменты в Библии.

говорят о двенадцати струнах. Киннoры – второй по частоте упоминания инструмент Библии, главный инструмент Железного века, по выражению И. Брауна, чье использование засвидетельствовано также двенадцатью находками с их изображениями[1]. Также в Храме использовались четыре вида ударных.

С самого начала инструменты распределялись согласно иерархии функций. Металлические трубы – самые важные, поскольку кроме сигналов их звук над жертвоприношениями напоминал Богу о израильтянах (Чис. 10: 10)[2]. Струнные и шофары использовались при жертвоприношении и в иных ритуалах. Ударные инструменты включали в себя топ (*top / tuppim* – маленький барабан), *mena'aneim* (трещотки) и *šelšelim* (кимвалы).

Активное использование музыкальных инструментов в храмовом контексте свидетельствует о новой важной функции: музыка должна взять на себя роль других видов искусства, отсутствующих в Храме из-за запрета Второй Заповеди[3]. На театральную природу храмового действа указывала О. Фрейденберг: «Если мы вспомним еще раз "медное море" в виде огромного храмового сосуда на колесах; если услышим, что библейский образ тоже знал трон на колесах, подобно эккиклеме, и мыслил его себе находящимся в небесном чертоге рядом с креслами судей, в окружении огненной реки, – точь в точь судейская базилика с трибуной или театр, окруженный водой, – то поймем, как однородны по существу и внешне различны сценические или храмовые формы и в главном и в частностях»[4].

Именно музыка подчеркивает театральную природу Храмового действия.

Реформы царя Езекии

Подводя итог теме музыки в период Первого Храма, остановимся на личности иудейского царя Езекии (727–698 до н.э.) – реформатора. Книга Царств называет его автором реформы ритуала и музыки, с ним связанной (4 Царств 18: 4–5): «4. Он убрал возвышенности, разбил священные камни и срубил столбы Ашеры. Он разломал на куски бронзового змея, которого сделал Моисей, потому что до того самого времени израильтяне возжигали перед ним благовония. Он назывался Нехуштан» (4 Царств 18: 4).

Он же организовал левитов в музыкальные гильдии с их инструментальной музыкой: «25. Езекия поставил левитов с мицелетайм (מְצִלְתַּיִם)[5]

[1] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 146.

[2] Ibid. P. 59.

[3] Курсив мой. – *Ред.-сост.*

[4] *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 194.

[5] В Синодальном переводе – тарелками.

киннорами и невелями в доме Господа, по установлению Давида, царского провидца Гада и пророка Нафана. Это установление было дано Господом через Его пророков.

26. Левиты стояли наготове с [музыкальными] инструментами (כְּלֵי) Давида, а священники – с хацоцрот (חֲצֹצְרוֹת)[1] (2 Пар. 29: 25, 26).

Езекия распределил священников и левитов по рангам, каждого – по его священническим или левитским обязанностям, чтобы они приносили всесожжения и жертвы примирения, совершали служение, возносили благодарения и пели хвалу у ворот Господнего жилища (2 Пар. 31: 2). Он ввел музыкальные инструменты, особенно струнные, в культовое пение: «Израильтяне, которые были в Иерусалиме, отмечали праздник Пресных хлебов семь дней с великой радостью, а левиты и священники каждый день пели хвалебные песни Господу на [музыкальных] орудиях для славословия (בִּכְלֵי ־ עֹז לַיהוָה ס) (2 Пар. 30: 21)[2].

Несмотря на то, что это описание, видимо, относится к периоду Второго Храма, зерно исторической правды здесь есть. По крайней мере, как отмечает Браун, «этот новый музыкальный стиль можно даже назвать *ars nova* Железного века, он привлекал острый интерес военных завоевателей региона»[3]. Ассирийский царь Синнахериб пишет на табличках 701 года про Езекию, который не подчинился и не сдал город, и про осаду, и про 200150 пленных, среди которых «музыканты мужского и женского пола»[4]. Напоминанием об этом служит алабастровый рельеф юго-западного дворца из Ниневии, находящийся в Британском музее, на котором изображены три пленных еврея, играющие на ассиметричных небольших лирах[5].

Музыка во Втором Храме

Эпоха Второго Храма началась в 539 году до н.э. и закончилась в 458 или 398, когда разрушенный Иерусалимский Храм был воссоздан усилиями Эзры и Неемии. Важнейшие источники – это книга Эзры-Неемии и книги Паралипоменон, которые хотя и описывают Первый Храм, видимо, имеют в виду именно Второй.

Смит сопоставил два описания – 2 Царств 6: 5 и 1 Пар.13: 8, что позволяет продемонстрировать, как изменился Храмовый оркестр. Там, где в Царствах упоминаются инструменты из кипариса (*ase berosim*), Паралипоменон говорит о песнях (*širim*) или просто поющих.

До-пленный текст говорит о переносе Ковчега, который сопровождают сестры (מְנַעֲנְעִים) – *menaaneim*. Слово использовано в Библии

[1] Там же – трубами.

[2] Дословно – *кле-оз*, или «инструменты [для] силы величия».

[3] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 149.

[4] *Luckenbill D.* The Annals of Sennacherib. Chicago: University of Chicago Press, 1924.

[5] Ibid.

всего один раз и происходит, видимо, от глагола «трясти, дрожать». Оно обозначает инструмент типа трещеток[1], очевидно заимствованный из ханаанской культуры. То есть перед нами сознательное вытеснение языческих остатков Ханаанской культуры, поэтому упоминается только один раз![2] И Септуагинта, и Вульгатта перевели это слово как систры; в параллельном тексте (1 Пар. 13: 8) употребляется слово *mesiltayim* – пара кимвал. Редакторская правка авторов Паралипоменон не ограничивается систрами. Там, где Царства используют слово *šelšelim* – кимвалы, Паралипоменон заменяет их на металлические трубы[3] и указывает на использование пения[4]. «Видимо, радикальная перемена произошла в культурной и музыкальной жизни послепленного Израиля, поскольку только в послепленных книгах Ветхого Завета можно найти общее выражение для музыкальных инструментов»[5].

Музыкальное преемство в книге Паралипоменон

Анализ книг Паралипоменон дает нам возможность увидеть практику Второго Храма, а также то, как авторы укореняли в прошлом существующие традиции. Книга Паралипоменон, написанная после плена в персидский период, через 250 лет после конца эпохи Первого Храма, не является адекватным источником для истории Скинии и Первого Храма[6], но это центральный идеологический текст, отражающий послепленное миропонимание. Авторы Книги стремятся расширить имеющийся в их распоряжении первоначальный источник, чтобы дать объяснение историческим событиям, содержащимся в Книгах Царств. Именно в книге Паралипоменон литургия появляется в связи с музыкой, моделируя «идеальное представление» о храмовом богослужении[7]. В центре книги Паралипоменон – представление о Иерусалиме как святом месте и Храме как средоточии святости. В Иерусалимском Храме автор книги увидел гору Мория, на которой Авраам приносил в жертву Исаака. Существует предположение, что авторы книги Паралипоменон были сами левитами. На это указывает то, что музыка занимает в их книге особенно большое место.

[1] *Luckenbill D.* The Annals of Sennacherib. Chicago: University of Chicago Press, 1924. P. 19.

[2] Ibid.

[3] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 62.

[4] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 19.

[5] Ibid. P. 36–17.

[6] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 39.

[7] *Braun J.* Music in Ancient Israel. P. 116.

Книга Паралипоменон о музыке царя Давида

1 Пар. (13: 6–16) говорит о том, что в период Второго Храма существовала развитая музыкальная практика в Иерусалимском Храме, которая возводилась к царю Давиду. Кланы Левитов несли ответственность за исполнение музыки (1 Пар. 15: 16–22, 16: 4–5). Единственное исключение – священники, трубящие в металлические трубы (15: 24, 16: 6).

Паралипоменон утверждает, что левиты по повелению Давида назначили Емана, Асафа, Етана и других[1]: «16. Давид сказал старейшинам левитов назначить из их собратьев певцов, чтобы петь *радостные песни* (בְּקוֹל שִׂמְחָה) под музыкальные инструменты – *невели* (лиры)*, кинноры* (арфы) *и мицлетаим* (тарелки) – נְבָלִים וְכִנֹּרוֹת וּמְצִלְתָּיִם.

17. Левиты избрали Емана, сына Иоиля, из его братьев – Асафа, сына Берехии, а из их братьев мераритов – Етана, сына Кушаи;

18. а также их братьев, следующих за ними по званию: Захарию, Иаазиила, Шемирамофа, Иехиила, Унния, Елиава, Бенаю, Маасейю, Маттифию, Елифлеуя, Микнея, Овид-Эдома, Иеила – привратников.

19. Музыканты Еман, Асаф и Етан должны были играть на бронзовых тарелках;

20. Захария, Азиил, Шемирамоф, Иехиил, Унний, Елиав, Маасея и Беная должны были играть на лирах под “аламот”[2],

21. а Маттифия, Елифлеуй, Микней, Овид-Эдом, Иеил и Азазия должны были играть на арфах, ведя свою партию под “шеминит”

22. Хенания, начальник левитов, должен был отвечать за пение, потому что он был в нем искусен

23. Берехия и Элкана охраняли ковчег» (1 Пар. 15: 16–23).

«Лиры», «арфы» и «тарелки» – левитские инструменты. Из контекста получается, что они сопровождали песни, однако и этот вопрос не может быть решен окончательно, поскольку говорится, что «Еман и Идутун отвечали за игру на трубах и тарелках, а также на прочих музыкальных инструментах, *когда пелись песни* Богу. Сыновья Идутуна были поставлены у ворот» (1 Пар. 16: 42).

[1] Текст дан по новому русскому переводу.

[2] Неясность перевода связана с неясностью термина. Предположили, что это способы настройки для лир (см.: *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 63–64). Возможно, арфы, на которых играют, когда поется текст, соответствующий моменту (как, например, в псалме 45). «Шеминит» – не переведено, поскольку также дискусионное место. Предполагают, что речь о конкретном месте (вратах или ступенях), где происходит исполнение. Описание Первого Храма Езекииля упоминает три лестницы по восемь ступеней, которые ведут ко входу на юге, востоке и севере. Иезекииль говорит о внутреннем дворе Храма, дворе, где священники и Левиты служат во время жертвоприношения. Слово «хашемит», также упоминаемое в псалме 6: 1 и 11: 1 (в новом русском переводе переводится как под «под восьмиструнный инструмент») на самом деле, может быть отсылом к восьми ступеням одной из этих лестниц.

В предложении две части, и можно предположить, что первая часть перечисляет одни инструменты, а вторая другие[1] (2 Пар. 5: 13): «12. Все левиты, певцы (הַמְשֹׁרְרִים), – Асаф, Еман, Идутун со своими сыновьями и сородичами – стояли с восточной стороны жертвенника, одетые в тонкий лен, и играли на *мицелетайм* (מְצִלְתַּיִם)[2], *невелях* и *киннорах*. Им вторили сто двадцать священников, которые трубили в хацоцрот (חֲצֹצְרוֹת).

13. Трубящие (מחצצרים) и поющие (מְשֹׁרְרִים) звучали как один голос (קוֹל ־ אֶחָד), вознося Господу хвалу и благодарность. Под звук (קוֹל) хацоцрот, мицелетайм и инструменты [для] пения (כְּלֵי הַשִּׁיר) и *халил*[3] они возвышали голоса в похвале Господу: – Он благ; милость Его – навеки! Господень дом заполнило облако» (2 Пар. 5: 12,13).

Другие инструменты, сопровождающие пение, – видимо, кинноры и невели, которые в Паралипоменон обозначены фразой – «келе-шир» – от «кли» как орудие и «шир» как песни (1 Пар. 15, 16), то есть как «инструменты [для] пения». Анализ текста, проведенный Дж. Смитом, показывает, что скорее всего речь только о киннорах и невелях[4]. В литературе до-плена и плена использовалось слово с корнем *ZMR*. Это слово связывалось с щипковыми инструментами – невелем и киннором – и обозначало культовую песню. После же плена это слово используется всего дважды – у Езры 7: 24 и 1 Пар. 16: 9. Вместо него Паралипоменон вводит слово «инструменты для пения (*кли шир*)». По мнению Дж.Смита, это указывает на *мелодические инструменты,* то есть на особые песни левитов, которые сопровождались киннорами и невелями, благодаря которым струнные инструменты и пение представляли собой сакральное единство.

У музыкантов левитов был свой руководитель (1 Пар. 15: 22, 27): Хенания, начальник левитов, должен был отвечать за пение, потому что был в нем искусен. Паралипоменон описывает, как Хенания шел бок о бок с царем Давидом при перенесении Ковчега. Тем не менее сложность и детальность описания предполагает, что речь о Втором Храме.

Цель музыкальной службы левитов также описана: «Он поставил некоторых из левитов служить перед Ковчегом Господа, чтобы они взывали, благодарили и воздавали хвалу Господу, Богу Израиля» (1 Пар. 16: 4). Как мы помним, в Скинии трубление служило «напоминанием о вас перед вашим Богом: Я – Господь, ваш Бог» (Числа 10: 10).

Кажется, что говорится о разных состояниях, но иврит использует один корень zkr – память, воспоминание, помнить. Слово «взывали» также можно перевести как напоминали, и тогда смысловое преемство между Числами и Паралипоменон становится очевидным.

[1] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 64.

[2] В Синодальном переводе – тарелках.

[3] Дрвнееврейский духовой язычковый инструмент с двойной тростью.

[4] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 64.

Музыканты левиты были организованы по 24 разделам, в каждом по 12 участников, всего 288 человек. Левитские семьи из потомков Асафа, Хемана и Едутуна (1 Пар. 25: 1–7) из кланов Гершона, Кохата и Мерари (23: 6–23). Каждый раздел делился на смены для распределения ежедневных обязанностей. Во время жертвоприношения музыканты левиты служили вместе со священниками из рода Аарона, которые тоже были организованы на 24 смены.

Левиты были привратниками во время своей чреды. Чреда начиналась и кончалась в субботу.

Музыканты левиты жили в городах и деревнях у Иерусалима (Эзра 2: 70; Неем. 12: 28–29; 1 Эзд. 5: 46»[1].

Когда служили: «30. Они должны были каждое утро благодарить и славить Господа, делать то же самое вечером,

31. и всякий раз, когда в субботы, праздники Новолуния и в установленные праздники Господу приносилась жертва всесожжения. Они должны были служить Господу постоянно в надлежащем количестве и так, как для них предписано» (1 Пар. 23: 30, 31).

Мишна Тамид 7: 3 говорит, что на ежедневном всесожжении было хотя бы два священника с металлическими трубами, а иногда и больше. Также был священник с кимвалом. Было не меньше двух арф, не больше шести и не меньше девяти лир. Дудки[2] – не меньше двух и не больше одной, игрались «перед алтарем» 12 раз в году на особые праздники[3].

О музыке как сопровождении жертвоприношения говорится в 2 Пар. 5: 12–13; 7: 3–6 и 29: 26–30. Порядок таков, что сначала культовая песня, потом зов трубы, потом левитские пения псалмов. Об этом нам говорят книги Сирах 50: 11–19: «18. Тогда сыны Аароновы восклицали, трубили коваными трубами и издавали громкий голос в напоминание пред Всевышним.

19. Тогда весь народ вместе спешил падать лицем на землю, чтобы поклониться Господу своему, Вседержителю, Богу Вышнему;

20. а песнопевцы восхваляли Его своими голосами; в пространном храме раздавалось сладостное пение,

21. и народ молился Господу Всевышнему молитвою пред Милосердым, доколе совершалось славословие Господа и так оканчивали они службу Ему» (Сирах 50: 11–19)[4].

Еще полнее музыкальное сопровождение ритуала описывается в Мишне, источнике, чьи древнейшие части относятся к периоду Второго Храма. Там мы читаем, что во время жертвоприношения левиты читали псалмы Хвалы, потом их повторяли. В День искупления приносились специальное жертвоприношения, которое сопровождалось песней.

[1] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 67.

[2] *Pipes*, не упоминаются в источниках, не древняя традиция.

[3] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 69.

[4] Более кратко об этом говорится в 1 Макк. 4: 52–56.

Израиль представительствует в Храме. Делегаты стоят во внутреннем дворе или дворе израильтян, чтобы приносить жертвы. Они остаются во дворе, а левиты приносят жертвы[1]. Мишна говорит, что, когда посланные были на службе в Иерусалиме, оставшиеся члены своей смены собирались в своих городах и читали те фрагменты Писания, что их делегаты слышали в Храме, и постились в те же четыре дня недели, что их делегаты: «Пришло время смене идти – когены левиты идут в Иерусалим, а простые евреи той смены собираются и читают о сотворении мира» (m.Ta'an 4: 2–3)[2].

Таким образом, согласно раввинистическим текстам, благодаря левитам складывается практика ритуала, построенного вокруг чтения Священного Писания.

По мнению Смита, гибель Храма привела к гибели Храмовой музыкальной традиции, которая исчезла навсегда. Вместе с тем процитированный выше фрагмент Мишны показывает, как еврейская традиция пережила гибель культуры Храма. Чтение текстов должно было осуществить связь с утраченным храмом так же, как когда-то оставшиеся из смены левиты соединялись с богослужением в Иерусалиме через чтение текста о Сотворении мира.

Скоро чтение текста Торы возьмет на себя многие функции Храмового богослужения, в том числе музыку. О ней будет вспоминать и нобелевский лауреат писатель Шмуэль Агнон, чью Нобелевскую речь 1966 года я процитирую в завершении: «Вследствие исторической катастрофы, из-за того, что Тит, император римский, разрушил Иерусалим и народ Исраэля был изгнан из его Страны, – родился я в одном из городов изгнания. Но повседневно и постоянно я воспринимал себя как родившегося в Иерусалиме.

Во сне, в ночных видениях я видел себя стоящим с братьями моими левитами в Святом Храме, поющим вместе с ними псалмы Давида, царя Исраэля. Таким напевам не внимало ничье ухо – с того дня, как наш Город был разрушен, и обитатели его ушли в изгнание. Я подозреваю, что ангелы-повелители Чертога песнопений, опасаясь, как бы я наяву не пропел то, что пел во сне, вычеркнули из моей памяти эти напевы. Ведь услышав их, сыны моего народа не смогли бы совладать с тоской по утраченному благу, и чтобы примирить меня с тем, что лишили уста мои песен, наделили меня способностью писать их»[3].

Так воспоминание о величественной музыке Храма оказывается связующим звеном между прошлым и настоящим.

Рассмотрение музыкальной древности еврейского народа в три важнейших периода истории – время Скинии, период Первого Храма и период Второго Храма – очертило специфику функционирования музыки

[1] *Smith J.A.* Music in Ancient Judaism and Early Christianity. P. 85 ff.

[2] Ibid. P. 87.

[3] Песнь Песней. Ивритская поэзия прошлого века. Шмуэль-Йозеф Агнон Нобелевская речь. 1966. Стокгольм - URL: http://agnon.netzah.org/agn0.php (Дата обращения 26.12.2018).

в богослужебной культуре народа. В центр анализа было поставлено самокомментирование, самопрезентация еврейской культуры в библейском тексте. Этот текст создавался в особом регионе – Ханаане, насыщенном музыкой и различными музыкальными традициями, в которых переплетаются начала, идущие из Малой Азии, Месопотамии, и где в каждом финикийском храме действовал свой оркестр. В этой ситуации евреям важно было выстроить концептуальную схему, представить как все начиналось с Божественного откровения и Скинии, где звучал шофар. Благодаря личности великого царя Давида культура значительно усложнилась. Библия после разрушения Храма позволила осмыслить музыку в символическом плане. Еще большее разнообразие культовая музыкальная традиция получила в период Второго Храма, когда уже были записаны основные тексты, повествующие о прошлом избранного народа.

Раздел 12

Ключевые слова: ислам, право, музыка, Коран, интерпретация

Гузель Сайфуллина

Область научных интересов:
ислам & музыка, суфизм

Старший научный сотрудник
Института истории
имени Ш. Марджани Академии наук
Республики Татарстан (Казань)

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

В процессе многовековой дискуссии о дозволенности музыки в исламе сформировался круг источников, традиционно используемых ее оппонентами в доказательстве правомерности своих позиций. Важнейшее место в этом кругу занимают тексты Корана. В данном разделе исследуется вопрос – действительно ли Коран дает основания для запретов на музыкальное творчество и какую роль в формировании таких представлений играет комментатор. В поисках ответа автор обращается как к традиционной комментаторской литературе, так и современным исследованиям в области исламоведения и музыковедения.

Слово Корана в спорах о дозволенности музыки в Исламе*

Место Корана в спорах о музыке

В исламе представление о музыке как о потенциальном проводнике греха оказалось «пружиной» дискуссии, развивавшейся на протяжении веков и не утихающей по сей день. При существовании богатейших этнорегиональных музыкальных традиций, музыкальной классики, стройной системы музыкальной науки идея «незаконности» музыкального творчества оказалась на удивление живучей у мусульман в разных уголках исламского мира, особенно на бытовом уровне. Отраженные в работах ученых споры на эту тему составили особое направление в музыкальной мысли ислама.

Объяснение столь неоднозначного отношения к явлению музыки, по всей видимости, нужно искать в целом комплексе причин: это и специфика ее понимания в исламе[1], и конкретные социально-исторические условия – благоприятствующие или препятствующие ее развитию в тот или иной период, и в особой степени – сила влияния религиозных идей, получивших отражение в разветвленной системе установлений, регулирующих жизнь мусульман.

Объем работ, отражающих все повороты полемики на тему дозволенности музыки в исламе к сегодняшнему дню, огромен и вряд ли может быть четко систематизирован – если иметь в виду и постоянное появление новых материалов, и многие другие факторы, влияющие на подходы и методы рассмотрения проблемы. Среди таких факторов – и принадлежность автора тому или иному *мазхабу*[2], и жанровые параметры текста, относящегося к категории *тафсира*, хадисоведческой литературы, учебника по *фикху*[3] или других форм, и непосредственный этно-социальный контекст, и многое другое[4]. Также нельзя не учиты-

* Выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – Теория – Практика».

[1] Специфика понимания музыки и ее дефиниций в культуре ислама, как правило, заставляет авторов работ по музыке мусульманского Востока оговаривать этот вопрос. В моей работе определение «музыка» будет использоваться как категория, обобщающая явления музыкального в соответствии с их пониманием в богословских мусульманских источниках, а именно: слушание, пение, игра на музыкальных инструментах.

[2] *Мазхаб* – учение; богословско-правовая школа.

[3] *Фикх* – мусульманская юриспруденция.

[4] Представление о многочисленности и разнородности таких работ, в частности, дают публикации М. Ройчоудхури (*Roychoudhury M.L.* Music in Islam // The Journal of Asiatic Society. Letters. Vol. XXIII. 1957. № 2. P. 46–102), А. Шилоа (*Shiloah A.* Music in the World of Islam. A socio-cultural study. Detroit: Wayne State University Press, 1995), Э. Нойбауэра (*Neubauer E.* Arabic Writings on Music: Eight to Nineteenth Centuries // The Garland encyclopedia of world music. Vol. VI:

вать особенностей важнейшей в исламе традиции комментирования изначального текста (коранического *айата*, *хадиса* или высказывания той или иной значимой фигуры), что позволяет ему «обрастать» новыми и часто противоречащими друг другу интерпретациями.

В целом круг источников, используемых при обсуждении музыки (как, впрочем, и всех других тем), согласно иерархии, сложившейся в исламе, неизменен. Это Коран, *хадисы* (предания о поступках и словах пророка Мухаммада), высказывания сподвижников Мухаммада и их последователей, мнения лидеров *мазхабов*, ученых-правоведов (*факихов),* мыслителей-богословов и других авторитетных личностей в истории ислама.

Находящиеся на вершине этой иерархии тексты Корана и комментарии к ним занимают в дискуссии о музыке, безусловно, особое место[1], в первую очередь, по причине их сакральной значимости для всех ее участников, в том числе стоящих и на противоречащих друг другу позициях. Их «разночтения» в трактовке тех или иных эпизодов Откровения могут расцениваться как первый пример роли интерпретаций во всей полемике и их влияния на формирование представлений о музыке. Именно это заставляет поставить вопросы, главные для данной статьи: дает ли Коран действительные основания для осуждения и запретов на музыку; каковы мотивы разных толкований одних и тех же фрагментов священной книги, в чем проявляются особенности понимания музыкального в исламе и, наконец, действительно ли собственно музыка оказывается предметом споров.

Ответы на эти вопросы потребовали составления свода (предпринимаемого впервые) всех текстов Корана (*айатов,* отдельных выражений и отдельных слов), используемых в качестве аргументов при обсуждении музыки, и на этой основе – сравнения их интерпретаций в разных источниках: от тафсиров Корана и богословских трактатов Средневековья до современной публицистики. Впервые в общем контексте полемики рассматриваются и высказывания на эту тему российских

The Middle East. New York, 2002. P. 363–385). В известной главе атласа культуры ислама «Handasah al-sawt» («The Cultural Atlas of Islam») И. и Л.Л. Фаруки приведена объемная хронологическая таблица трудов исламских авторов по разным аспектам музыки в исламе и в их числе – по теме «законности» музыкального творчества (*Faruqi I.R., Faruqi L.L.* Handasah al Sawt or The Art of Sound // The Cultural Atlas of Islam. Macmillan publishing Company, 1986. P. 449–455).

[1] Автор первой в России специальной книги «Музыка и ислам» (1909) Хади Кильдебаки, предваряя свой анализ религиозных источников цитатой из Корана: «А если будете расходиться в чем-либо, то вверьтесь Аллаху и Посланнику <…> это для вас лучше и вернее будет истолкование» (4: 59, перев. Б. Шидфар), отмечает: «Коран для человека – решающая инстанция и главный аргумент при решении всех вопросов…» (Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. Х.-Г. Габаши, Р. Фахретдин, Г. Баруди, Х. Кильдебаки / Сост., подготовка и перев. текстов, вст. ст., очерки и комм. Г.Р. Сайфуллиной. Казань: Татарское книжное издательство, 2015. С. 259).

мусульман – татарских ученых-богословов, находившихся, по признанию исследователей, «на самых передовых позициях в мусульманском мире XIX – начала XX века»[1].

Формирование дискуссии

Прежде чем обратиться непосредственно к текстам Корана необходимо вкратце обозначить «историческую канву» дискуссии о дозволенности музыки в исламе и присущие ей особенности.

Первое, что представляется неожиданным при изучении документов на фоне, казалось бы, всегда существовавшего неоднозначного отношения к музыке, это относительно позднее начало ее формирования. Трактат, где впервые звучит открытое осуждение развлечений с участием музыкальных инструментов, – «Замм ал-малахи» («Порицание инструментов развлечений»)[2] – был написан багдадским богословом Ибн Дунья (823–894) не ранее середины IX века. Здесь вместе с критикой всякого рода увеселений говорится о недопустимости слушания музыки в целом, запретности слушания музыкальных инструментов (вне зависимости от их типа), девушек-певиц. Главное же в трактате – запретность всего, что, по мнению автора, ведет к разврату, блуду, а также всего, что связано с игровой природой – от шахмат до азартных игр, признаваемых одним из знаков распутства.

Объяснение того, почему эти вопросы стали возникать в годы, когда ислам существовал уже около двух столетий, но не ранее, нужно искать, по всей видимости, в том стиле жизни, который сформировался

[1] *Ибрагим Т.* Классическая арабо-мусульманская культура // Ибрагим Т. Коранические чтения, в четырех частях. М.; Нижний Новгород: Медина, 2008. Ч. III. Сходную оценку татарской богословской мысли этого периода дает Е. Резван: *Резван Е.А.* Введение в коранистику. Казань: Изд-во Казанского университета, 2014. С. 158.

[2] Это название отражает суть дискуссии как в прямом, так и в переносном смысле: понятие *малахи*, происходящее от корня *лахв* (ар. «развлечение») и изначально подразумевавшее «приятное времяпрепровождение» или «инструменты развлечений» в широком понимании этого слова, со временем закрепляется за музыкальными инструментами, и в литературе часто используется с негативным подтекстом. «Ибн Аби-ль Дунья …занят не осуждением музыки; он осуждает разные игры и удовольствия» – писал исследователь проблемы и автор английского перевода трактата Дж. Робсон (Tracts on Listening to Music. «Dhamm al-malahi» by Ibn abī'l-Dunya and «Bawariq al-ilma» by Majd al-Din al-Tusi al-Ghazalī / Ed. by J. Robson. London: The Royal Asiatic Society, 1938. P. 19). Отметим, что примерно в то же время, что и трактат Ибн Дунья, появляется специальный труд «Китаб ал-малахи», где его автор Ибн Салама подробно рассматривает различные арабские музыкальные инструменты, подчеркивая их незапрещенность – см.: *Robson J., Farmer H.*G. Ancient Arabian Musical Instruments. As Described by Mufaddal ibn Salama (9th century) in the Unique Istanbul Manuscript of the Kitab al-malahi in the handwriting of Yaqut al-Mustasimi (d. 1298). Glasgow: The Civic Press, 1938. Переводы с английского здесь и далее мои. – *Г.С.*

к этому времени у халифов и местной аристократии[1]. Это был период, когда светские развлечения (в том числе с участием музыки) начинают занимать все больше места в жизни мусульман, в которой, по наблюдениям религиозных авторитетов, остается все меньше места для мыслей о Боге[2].

Примечательно, что в своем трактате Ибн Дунья еще не обращается к священной книге для осуждения музыкального и опирается только на материалы хадисов и их комментаторов. Привлечение же айатов Корана активизируется вместе с расширением дискуссии и стремлением оппонентов к использованию все большего количества авторитетных аргументов. О том, что вопросы слушания и пения оказываются в ряду тем, обсуждаемых на материале Корана, свидетельствуют работы последующих веков, в частности одного из главных авторитетов в этом вопросе – великого Абу Хамида аль-Газали (1056–1111), а также его брата Маджад-Дина аль-Газали (ум. в 1126)[3]. В XIV веке египетский ученый-энциклопедист ал-Нувайри собрал все айаты Корана, использовавшиеся к тому времени в доказательство запрещенности музыки[4], и, как можно судить

[1] О настроениях, царивших в культуре IX века, можно судить по замечанию Ибн Саламы: «Арабы по-прежнему преданы развлечениям, утехам и любви к слушанию музыки» (*Robson J., Farmer H.G.* Ancient Arabian Musical Instruments… P. 11) и ироничной ремарке Э. Нойбауэра: «Пока Ибн Дунья писал свой трактат, его ученик (будущий халиф) сочинял любовные песни…» (*Neubauer E.* Arabic Writings on Music: Eight to Nineteenth Centuries. P. 372). Т. Ибрагим пишет: «…государственная власть приняла откровенно светский характер при Омейядах (660–750); такой же в основном она оставалась при Аббасидах (750–1258) …» (*Ибрагим Т.* Классическая арабо-мусульманская культура. С. 37).

[2] По-своему эту ситуацию описал в работе «Музыка и ислам» Х. Кильдебаки: «Хотя ни один пророк не запрещал пение и музыкальные инструменты, а в век благоденствия (*ʻаср саʻада*) они широко практиковались, вопрос об их запрете был поставлен исламскими учеными, когда арабы, беря дурной пример с других народов, стали связывать пение и музыкальные инструменты с порочными интересами. Обратив на это внимание, богословы начали говорить и о музыке…» (Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 279).

[3] Знаменитый труд Абу Хамида Мухаммада аль-Газали «Ихйа ʻулум ад-дин» («Возрождение наук о вере») до сих пор служит одним из главных «инструментов» оппонирующих сторон в дискуссии о музыке. Менее известен трактат Маджаддина ат-Туси аль-Газали «Баварик ал-илма» (полное название в переводе Дж. Робсона может быть представлено как «Свет указаний, касающихся опровержения тех, кто объявляет все слушание [музыки] запретным»). Аспекты разрешенности или недозволительности музыки рассматриваются здесь с суфийских позиций. См.: Tracts on Listening to Music. «Dhamm al-malahi» by Ibn abī'l-Dunya and «Bawariq al-ilma» by Majd al-Din al-Tusi al-Ghazalī. P. 63–118.

[4] Шихаб ад-Дин ан-*Нувайри* (*ум.* в *1332, Египет*) – автор одной из трех наиболее известных энциклопедий эпохи мамлюков «Нихайат ал-араб фи фунун ал-адаб» («Предел желания относительно дисциплин *адаба*»). Согласно Дж. Робсону, в XI веке подборка айатов в поддержку музыки была сделана аль-Кушайри (986—1072) в его знаменитом трактате по суфизму «Рисала фи ʻилм ат-тасаввуф» («Послание о суфийской науке») – см.: Tracts on Listening to Music. «Dhamm al-malahi» by Ibn abī'l-Dunya and «Bawariq al-ilma» by Majd al-Din al-Tusi al-Ghazalī. P. 2.

по материалам последующего времени – будь то работы правоведов, суфиев, или публицистика XX века, – список этот всегда являлся основой полемики.

В целом в дискуссии формируются три основные позиции, согласно которым музыка (слушание, пение и игра на музыкальных инструментах) признается либо полностью запретной (то есть «незаконной»), либо одобряемой, либо, в соответствии с третьей позицией, дозволяемой или порицаемой в зависимости от конкретных условий[1].

Эти позиции являлись основой богословских споров, ярко вспыхивавших с появлением каждой новой работы на эту тему. Согласно упомянутой выше таблице в Атласе культуры ислама, начиная с XI века, в каждом столетии появлялось несколько специальных трудов по проблеме «законности» музыки, сначала – в таких центрах, как Багдад, Дамаск, Андалусия, позже – в Индии, Турции[2]; в начале XX века – в России[3].

В XX столетии дискуссия выходит за рамки мира исламских теологов[4]; новое здесь – в подключении музыковедов[5], рассматривающих эти

[1] При этом обсуждаются такие аспекты «незаконности», как, например, «музыка в поэзии; использование музыкальных инструментов при сопровождении пения; наслаждение музыкой в экстазе, как это практикуют некоторые суфии», – пишет автор одной из первых в XX веке обобщающих работ по этой проблеме М.Л. Ройчоудхури (*Roychoudhury M.L.* Music in Islam. P. 46). Татарский богослов Риза Фахретдин (1859–1936) следующим образом сформулировал позиции, обсуждаемые в дискуссии: «Среди исламских ученых все продолжаются споры относительно произнесения стихов, музыки и их слушания. Эти споры можно сгруппировать по следующим пунктам: 1) все они запретны; 2) Пение в сопровождении [музыкальных] инструментов запретно, все остальное – непредосудительно; 3) [все они] абсолютно дозволены; 4) Не только дозволены, но и одобряемы» (Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 105).

[2] См.: *Faruqi I.R., Faruqi L.L.* Handasah al Sawt or The Art of Sound. P. 449–454.

[3] См.: Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка.
Вопрос «легитимности» музыки затрагивался и среднеазиатскими учеными в разных работах, в частности, по *фикху*, например, широко распространенный труд Маргинани «Хидайа» (XII век). О том, что эта проблема активно обсуждалась в городах Средней Азии на рубеже XIX–XX веков пишет А. Джумаев – см.: *Джумаев А.Б.* Полемика о музыке, народных развлечениях (тамаша) и искусстве в среде мусульманских теологов и просветителей-интеллектуалов Средней Азии (конец XIX – начало XX века) // От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман. К 155-летию со дня рождения Исмаила Гаспринского / Ред.-сост. З.А. Имамутдинова. М.: ГИИ, 2016. С. 247–281.

[4] Из работ, посвященных рассмотрению собственно теологических материалов, особого внимания заслуживают упоминавшаяся выше публикация Дж. Робсона, появившаяся как результат сотрудничества с Г. Фармером (*Robson J., Farmer H.G.* Ancient Arabian Musical Instruments…) и малоизвестная в России публикация индийского профессора из Калькутты М.Л. Ройчоудхури «Музыка в исламе» (*Roychoudhury M.L.* Music in Islam), где подводятся итоги богословской полемики о дозволенности музыки к XX веку.

[5] Г. Фармер (*Farmer H.G.* Islam and Music), А. Шилоа (*Shiloah A*. Music in the World of Islam. A Social-Cultural Study. Detroit: Wayne State University Press, 1995; *Idem.* Music and Religion

вопросы в рамках изучения музыкальных культур мусульманского Востока. Кроме того, нельзя не отметить растущую активность рядовых мусульман (в том числе и современного западного мира), выступающих в печати и интернете, часто – с заметной агрессией против музыки. (Примечательно, что, находясь в новом культурном контексте и используя в своих аргументах данные современной музыковедческой науки, многие из них придерживаются сложившихся в Средневековье методов противников музыки[1].)

Тексты Корана: подходы и интерпретации

Многозначность смыслов Корана всегда предполагала необходимость толкований, которые во все времена корректировались разными факторами[2]. И восприятие мусульманами Священной книги, как правило, определялось комментариями, изложенными в широком круге богословских работ. Прежде всего это были *тафсиры*[3] – толкования Корана, предполагающие рассмотрение текста на разных уровнях: в сопоставлении одних *айатов* с другими, в контексте *хадисной* литературы[4], высказываний сподвижников пророка Мухаммада, выдающихся ученых, а также его лингвистический анализ.

Значительную роль в понимании текстов Корана мусульманами – не арабами – со временем стали играть переводы на другие языки. Естественно, что каждый из этих опытов в той или иной степени отражал дух своего времени и мировосприятие авторов этих работ. В контексте обсуждаемой проблемы связанные с Кораном материалы важны и чисто методологически: здесь мы видим основные подходы, принципы обсуждения, которые станут «инструментами» ее рассмотрения в трудах по *хадисам*, *фикху* и других источниках.

in Islam // Shiloah A. Music and its virtues in Islamic and Judaic Writings. Routledge, 2007. P. 143–155), Л.Л. Фаруки (*Faruqi L.L.* The Shari`ah on Music and Musicians // Islamic Thought and Culture / Ed. by I.R. al-Faruqi. Washington: International Institute of Islamic Thought, 1982. P. 27–51; *Faruqi I.R., Faruqi L.L.* Handasah al Sawt or The Art of Sound). С течением времени круг авторов-музыковедов, пишущих на эту тему, расширяется.

[1] Из показательных примеров таких публикаций см. подробное исследование Х. Бэйга «Скользкий камень» (*Baig Kh*. Slippery Stone. An inquiry into Islam's stance on music. Garden Grove, California: Openmind Press, 2008) и «Решение относительно музыки и пения» аль-Канади (*Kanadi Abu Bilaal Mustapha*. The Ruling on Music and Singing (1986) // URL: http://www.missionislam.com/knowledge/musicislam.html.

[2] «Тексты такого рода, как Коран, уже изначально "неполны" и требуют комментария…», – замечает Е. Резван в одной из своих корановедческих работ (*Резван Е.А.* Коран и его мир. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. С. 40).

[3] *Тафсир* – толкование, комментарий к Корану. Подробнее см.: *Резван Е.А.* Коран и его мир; *Он же*. Введение в коранистику.

[4] *Хадисы* – предания о словах и поступках пророка Мухаммада.

В целом круг *тафсиров*, «вовлекаемых» в дискуссию о музыке, чрезвычайно широк (особенно, если иметь в виду постоянное появление новых и публикацию остававшихся в рукописном варианте прежде неизвестных текстов[1]). Вместе с тем можно выделить работы, служащие в этом аспекте «ориентиром» для представителей разных религиозных школ, вплоть до сегодняшнего дня. Это *тафсиры* выдающихся ученых разных периодов исламской истории: ат-Табари (838–923, Багдад), аз-Замахшари (1017–1144, Хорезм), Ибн аль-Араби (1076–1148, Севилья), Фахр ад-Дин Рази (1129–1209, Герат), аль-Куртуби (1214–1273, Андалусия, Египет), аль-Байдави (ум. в 1286, Иран), Ибн Касир (1301–1373, Сирия), «Тафсир ал-*Джалалайн*» («Тафсир двух Джалалей») аль-Махалли (1388–1469) и ас-Суйути (1445–1505, Египет), тафсир «Фатх ал-Кадир» аш-Шаукани (1760–1839, Йемен), а также считающийся одним из наиболее авторитетных в современном мире тафсир «ал-Манар» («Маяк») Мухаммада ʿАбдо (1849–1905) и Рашида Рида (1865–1935, Египет).

Сравнение толкований одних и тех же *айатов* в разных *тафсирах* и их использование в материалах дискуссии дает представление о том, насколько интерпретация оригинального текста может разниться в зависимости от позиций тех, кто их написал; как представляется, чем беспристрастнее автор, тем он более свободен от навязывания дополнительных смыслов тексту.

В целом рассмотрение сур и айатов Корана нужно начать с принципиальной оговорки: даже оппоненты музыки (слушания, пения и игры на музыкальных инструментах) признают, что здесь нет прямых указаний на ее запретность[2]. Тем не менее изучение разных материалов дискуссии показывает, что около тридцати эпизодов священной книги обсуждается в контексте осуждения или одобрения музицирования. Ниже – несколько примеров из наиболее часто цитируемых[3]:

«О вы, которые уверовали! Вино, *майсир*[4], жертвенники, стрелы – мерзость из деяния сатаны. Сторонитесь же этого, – может быть, вы окажетесь счастливыми!» (К. 5: 92).

«И молитва их у дома была только свистом и хлопаньем в ладоши. Вкусите же наказание за то, что вы не верили!» (К. 8: 35).

«Соблазняй, кого ты можешь из них, твоим голосом и собирай против них твою конницу и пехоту, участвуй с ними в их богатствах и детях и обещай им, –поистине, обещает сатана только для обмана!» (К. 17: 66).

[1] В данной статье имеются в виду преимущественно *тафсиры* суннитского направления в исламе, наиболее часто цитируемые в дискуссии о музыке.

[2] Показательно, что с этим согласен даже такой часто цитируемый в популярной литературе последовательный противник музыки, как аль-Канади. См.: *Kanadi Abu Bilaal Mustapha*. The Ruling on Music and Singing.

[3] Цитаты даются в переводе И.Ю. Крачковского. В случаях использования других переводов, имена их авторов указываются в тексте.

[4] *Майсир* – азартные игры. См. далее в основном тексте статьи.

«Счастливы верующие, которые в своих молитвах смиренны, которые уклоняются от пустословия..» (К. 23: 1–3).

«И поэты – за ними следуют заблудшие…» (К. 26: 224)[1].

Ни в представленных цитатах, ни в других примерах мы действительно не находим ни одного упоминания о явлениях собственно музыкальной практики. Что же позволяет ее оппонентам и защитникам усматривать в смыслах Корана связь с музыкой?

Схематизируя, можно выделить два подхода комментаторов к выбору *айатов*: рассмотрение текста в эстетическом контексте и – в большинстве случаев – с позиций этики[2].

Привлечение айатов, где в той или иной форме отмечена ценность эстетического начала[3], – метод, характеризующий в большей степени защитников музыки. Подкрепляя свою позицию знаменитым хадисом «Аллах красив, и Он любит красоту», они привлекают внимание к строкам, в которых отмечена важность того, что украшает жизнь человека: «Берите свои украшения у каждой мечети <…> Скажи: “Кто запретил украшения Аллаха, которые Он низвел для Своих рабов, и прелести из удела?”» (К. 7:3 1–32)[4].

[1] Причисление этого айата к аргументам «против музыки» объясняется неразрывной связью музыкальной и поэтической практики (произнесение, слушание стихов) во времена пророка Мухаммада. Однако известно, что причиной критики поэтов в Коране было не негативное отношение к поэзии и музыкально-поэтической практике как таковым, но деятельность отдельных поэтов-современников Мухаммада. Освещение этой темы дается, в частности, в работе Р. Фахретдина. См.: Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 105–112.

[2] Кроме того, есть несколько «ситуативных» примеров, в которых комментаторы видят внешнюю аналогию с теми или иными явлениями музыкальной практики. Так, критика форм доисламского богослужения в приведенном выше 35 айате из 8 суры могла служить основанием для неприятия свиста и хлопания в ладоши как «знаков» музыки (см.: *Baig Kh.* Slippery Stone. An inquiry into Islam's stance on music); выражение «Ударь своей ногой…» из 41 айата 38 суры могло рассматриваться как некое «указание» на суфийский танец *ракс* (см.: *Kanadi Abu Bilaal Mustapha*. The Ruling on Music and Singing).

[3] Необходимо оговориться, что и эстетическое в оценке исламских комментаторов неотрывно от религиозной этики. Все прекрасное – это дар Аллаха, желание Аллаха и то, что отвечает его прославлению (как голос пророка Дауда, своего рода эталон музыкальной красоты, см. ниже). Все этически уродливое, соблазняющее (как голос шайтана) и побуждающее человека к греху противно воле Аллаха и потому осуждаемо. «Мусульманские философы <…> неоднократно говорили о красоте как об основе этического поведения <…> Эстетика и этика пересекаются в идее *маухида*» (основной идее единобожия в исламе)», – пишет В. Читтик в статье, посвященной этой теме (*Chittick W.C.* The Aesthetics of Islamic Ethics // Sharing Poetic Expressions: Islamic Philosophy and Occidental Phenomenology in Dialogue / Ed. by A.T. Tymieniecka. Vol. 6. Dordrecht: Springer, 2011. P. 3).

[4] Ссылки на комментарии Газали к айату в этом контексте даются во многих исламских источниках и, в частности, подробно рассматриваются в журнале «Дин вэ адаб». 1914. № 10 (см.: Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 161).

Особую значимость в контексте полемики о музыке приобретают *айаты*, содержание которых позволяет прочитать их в музыкально-эстетическом ключе, как, например, иносказательное одобрение звуковой красоты в часто цитируемом комментарии к голосу осла: «И соразмеряй свою походку и понижай свой голос: ведь самый неприятный из голосов – конечно, голос ослов» (К. 31: 18 (19))[1].

Контекст красоты голоса подразумевается при упоминании пророка Дауда, которому была дарована книга Забур (Псалтырь)[2]: «И твой Господь лучше знает тех, кто в небесах и на земле; Мы уже дали преимущество одним пророкам над другими и дали Дауду Псалтырь…» (К. 17: 57 (55)).

Наконец, указание на необходимость верной (где корректность произнесения текста подразумевает и совершенство формы) рецитации самого священного текста: «… и читай Коран чтением стройным…»[3] (К. 73: 4, перев. Саблукова).

Также, рассматривая музыку как одно из проявлений игры, комментаторы приводят и следующий айат из суры «Мухаммад»: «Поистине, жизнь земная – игра и забава…» (К. 47: 36, перев. Шидфар). Однако, этот айат достоин особого внимания не только потому, что в нем, казалось бы, формулируются принципы, которыми может определяться отношение и к музыке[4], но и как один из примеров роли контекста, при котором произносились тексты Корана.

[1] Этому айату противопоставляется другой: «Он увеличивает в творении, что Ему угодно. Аллах мощен над каждой вещью!» (К. 35: 1). Согласно часто упоминаемому в дискуссии андалузскому ученому и поэту Ибн Раббихи (860–940), в этих словах, переводимых и «как пожелает» (Шидфар), и «то, что заблагорассудится» (Османов), подразумевается красивый голос. См.: *Roychoudhury M.L.* Music in Islam. P. 57.

[2] Мелодичность и сила воздействия голоса Дауда, как правило, не оспариваются в исламской литературе, в том числе и в различных сборниках хадисов (например: *Сахих ал-Бухари*. Достоверные предания из жизни пророка Мухаммада / Перев. с араб. А. Нирша. М.: Умма, 2004. С. 707).

[3] Используемая в арабском тексте категория *тартиль* в традиции чтения Корана подразумевает образцовое (в первую очередь с точки зрения донесения текста) чтение, что можно трактовать и как гармоничное, размеренное в музыкальном контексте. Пример из наиболее авторитетных английских переводов Йусуфа Али: «And recite the Koran in slow, measured rhythmic tones» («Читай Коран медленно, размеренно, ритмично» – The Holy Qur'an / English Transl. of the Meanings and Comm. by A. Yusuf Ali. King Fahd Holy Qur'an Printing Complex, 1410 [1839].) Ройчоудхури переводит *тартиль* как *chanting* или «чтение нараспев» – см.: *Roychoudhury M.L.* Music in Islam. P. 65. Обсуждению *тартиля* как стилевой характеристики рецитации Корана значительное внимание уделяет в своей книге Кристина Нельсон (см.: *Nelson K.* The Art of Reciting the Qur`an. Austin, 1985).

[4] Примечателен ответ одного из татарских богословов тем, кто настаивал на необходимости запрета музыки как варианта игры: «… если иметь в виду сказанное в священном айате – что жизнь в этом мире сама есть игра, то получается, что при полном запрете игр все сущее в этом мире должно быть запрещено. А такое сказать вряд ли кто отважится…» («Дин ва адаб». 1916. №7. Цит. по: Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 185).

Дело в том, что используемые здесь понятия (*лахв* и *лягыб*) относятся к числу тех, что в контексте других ситуаций интерпретируются оппонентами музыки как едва ли не главные доказательства порицаемости музыки – как игры, бесполезного, сопряженного с грехом занятия, уводящего человека «с пути Аллаха» и потому осуждаемого шариатом. Так, в суре «ал-Хадид» («Железо»)[1] эти слова (переводимые Крачковским, Шидфар, Османовым как «забава и игра», «обманчивая утеха, обольщение» – Саблуковым, «игра и потеха» – Кулиевым) трактуются одним из последовательных оппонентов музыки как «…то, что поглощает человека до такой степени, что он забывает о других важных и серьезных вещах»[2], то есть о Боге[3].

В том же ключе, как «небрежение», «невнимание», рассматривается понятие *самидун* из суры «ан-Наджм» («Звезда»): «…и остаетесь небрежными?» (К. 53: 61)[4].

В целом можно очертить круг основных понятий, обозначающих этически осуждаемые или порицаемые явления и благодаря хитросплетениям доказательств связываемых с музыкой[5]:

Лахв – утеха, развлечение, увеселение; наслаждение, удовольствие, игра; забава;

Лягыб – игра, забава (иногда «пустословие»);

Лягв – пустословие, болтовня, вздор, пустяк;

[1] «Знайте, что жизнь ближайшая – забава и игра, и красование и похвальба среди вас, и состязание во множестве имущества и детей, наподобие дождя, растение от которого приводит в восторг неверных; потом оно увядает, и ты видишь его пожелтевшим, потом бывает оно соломой, а в последней – сильное наказание» (К. 57: 19 (20)).

[2] *Baig Kh.* Slippery Stone. An inquiry into Islam's stance on music. P. 113.

[3] Комментируя «родственную» категорию *ал-лягв*, современный российский богослов Ш. Аляутдинов пишет: «Слово *ал-лягв* <…> означает все то, что не приносит какой-либо пользы. Слушание того, что не приносит пользы, не является явно запретным до тех пор, пока оно не начинает поглощать время, отведенное для выполнения обязанностей перед Всевышним или людьми» (*Аляутдинов Ш.* Фетва о соответствии канонам ислама музыки, музыкальных инструментов и пения // Аляутдинов Ш. Путь к вере и совершенству. М.: Фонд «Мир образования», 2001. С. 359).

[4] Айат является продолжением двух предыдущих: «(59) Неужели же вы дивитесь этому рассказу, (60) и смеетесь, а не плачете, (61) и остаетесь небрежными?» В книге Ройчоудхури дается подробный разбор семантики и смыслового контекста понятия *самидун*, а также анализ комментариев разных богословов, в том числе и Газали, писавшего: «Это о тех, кто шутит и глумится в то время, когда Пророк описывал Судный день и требовал поклонения Аллаху…» (*Roychoudhury M.L.* Music in Islam. P. 59).

[5] Основу таблицы составили преимущественно толкования В.Ф. Гиргаса (см.: *Гиргас В.Ф.* Арабско-русский словарь к Корану и хадисам // *Гиргас В.Ф.* Переиздание Словаря к Арабской хрестоматии и Корану. Казань, 1881 / Публ. С.М. Прозорова и М.Г. Романова. СПб.: ДИЛЯ, 2006).

Майсир – азартные игры (Саблуков: «игра в жеребьи»)[1];
Зур – ложь, неправда; ложное;
Сумуд (*самидун*) – небрежение, высокомерие, отвлечение, невнимание.

«Квинтэссенцией» доказательств тех, кто объявляет музыку греховной, является эпизод из 31-й суры «Лукман» – самый частый из приводимых всеми аргументов. Содержание айата: «Среди людей есть и тот, кто покупает забавную историю (*лахв ал-хадис*), чтобы сбить с пути Аллаха без всякого знания, и обращает это в забаву. Они – те, для которых унизительное наказание…»

В авторитетных тафсирах и в целом в корановедческой литературе этот эпизод связывается с реальными обстоятельствами и конкретной исторической фигурой – Надром ибн Харисом, идейным оппонентом Мухаммада, ценителем музыки, покупавшим рабынь-певиц[2]. Смысловой центр айата — категория *лахв ал-хадис,* переводимая по-разному: «пустая болтовня», «пустые россказни», «шуточные беседы» (Шидфар), «забавные рассказы» (Османов), «веселье речи, забава речи, игра речи» (Аляутдинов), и в этих работах толкуемая как пустые разговоры, суть которых – отвлечение слушателей от проповедей Мухаммада. При очевидной логичности такой интерпретации, исключительную популярность получило другое толкование *лахв ал-хадис*, а именно как «музыки и песен». Связанное изначально с высказываниями некоторых современников пророка и подкрепленное комментариями в ряде тафсиров и богословских работ[3], оно

[1] В материалах дискуссии можно найти примеры, где слово *майсир* связывается и с музыкальной практикой. См,, например, разбор Х. Кильдебаки комментариев к хадису, где *майсир* уточняется названиями, относимыми к музыкальным инструментам. См.: Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 268.

[2] О Надр ибн аль-Харисе см.: *Pellat Ch.* Al-Nadr b. al-Harith // The Encyclopedia of Islam. New Ed. Leiden: Brill. Vol. VII, 1993. P. 872.. В своей работе М.Л. Ройчоудхури говорит о предпосылках появления айата (отмечаемых во многих комментариях, переводах Корана и тафсирах): «… сура “Лукман” имеет контекст, без которого ее смысл неясен. Откровение было получено, когда некий Надр бен Харис, немусульманин, вернулся из Персии с историей о Рустаме и Асфандияре. Он декламировал эту историю с музыкой среди племени курейшитов и отвращал их от ислама (то есть уводил людей с праведного пути). Смысл его истории был: “Мухаммад декламировал истории об ʻАде, Самуде и Сулеймане и их подвигах, я же расскажу вам историю о великих героях Ирана”. Арабы были истинными любителями музыки, и красивый голос Надра бен Хариса был великим завлечением для неискушенных слушателей. Именно это стало причиной сниспослания данного айата» (*Roychoudhury M.L.* Music in Islam. P. 63). Та же информация со ссылкой на тафсир «Джалалайн» и другие, дается в работе татарского богослова Х.-Г. Габаши, см.: Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 74–75.

[3] В Тафсире аль-Касира комментарий к айату – «…здесь упоминаются те несчастные, что отвернулись от Корана и слушания Слова Аллаха. Вместо этого они предпочитают слушать свирели и пение под аккомпанемент музыкальных инструментов» – основывается на словах сподвижника пророка Мухаммада Ибн Масʻуда (ум. в 653), говорившего о том, что здесь

вошло даже в сами тексты Священной книги (в переводах на разные языки)[1].

Категория *лахв ал-хадис* – хрестоматийный пример подхода оппонентов музыки к кораническому тексту. Связывая музыку как одно из пустых, «бесполезных» занятий с безусловно осуждаемой идеей отвлечения от пути Аллаха, они таким образом находят здесь подтверждение своим взглядам[2]. Но действительно ли о музыке здесь идет речь?

Фактически мы видим, что стержень дискуссии — не вопрос дозволенности музыки как таковой, но этическое содержание действий людей, относимых религиозными комментаторами к музыкальной практике. Но при отсутствии прямых указаний на ее запретность эти действия должны оцениваться, как и все остальное. Х. Кильдебаки пишет: «В Коране дается ясное указание на то, что все, что несет добро и украшает – разрешено (*халал*), а что развратно – запрещено (*харам*) <…> в Коране нет айата, запрещающего музыку как таковую. Да и не может быть: музыка – как неодушевленный минерал, который куда повернешь, в ту сторону и будет направлен, а будучи драгоценной породы, может стать и инструментом врачевания, направляющим душу человеческую к мудрости и чистоте; так как же Коран может назвать ее запретной только из-за порочного использования людьми?!»[3]

Эмоциональное заключение Хади Кильдебаки абсолютно согласуется с выводами богословов, доказывавших невозможность провозглашения

подразумевается пение. Другим подтверждением этой позиции считают слова ʻАбдаллаха ибн ʻАббаса (ум. в 687), родственника и сподвижника Мухаммада. Об источниках этой точки зрения см.: Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 161.

[1] Приведу два примера из переводов, пользующихся популярностью, и, соответственно, формирующих отношение к обсуждаемому вопросу у широкого круга мусульман. Перевод Э.Р. Кулиева: «Среди людей есть такой, который покупает праздные речи (*песни и музыку*. Курсив мой. – *Г.С.*), чтобы сбивать других с пути Аллаха безо всякого знания, и высмеивает их (знамения Аллаха). Таким уготованы унизительные мучения» (К 31: 6, перев. Кулиева). Такое же уточнение находим в саудовском издании английского перевода Корана с комментариями из разных тафсиров – см.: Interpretations of the Meanings of the Noble Qur'an / A Summarized Version of at-Tabari, al-Qurtubi & Ibn Kathir with comments from Sahih al-Buhari. Dr. Muhammad Muhsin Khan, Dr. Muhammad Taqi ud-Din al-Hilali. Darussalam, 1996.

[2] В контексте слушания Корана один из непримиримых оппонентов музыки, сирийский богослов XIV века аль-Кайим аль-Джаузийа, писал: «…наряду с другими вредными влияниями, музыка делает сердце менее способным к слушанию Корана <…> И если интерес какого-то человека к музыке растет, вместе с этим растет и отдаление этого человека от Корана <…> Когда бы музыка и Коран ни оказались рядом, одно из них вытесняет другое. Между ними не может быть мирного сосуществования, только вечная война» (*Baig Kh*. Slippery Stone. An inquiry into Islam's stance on music. P. 119).

[3] Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. С. 276, 261.

запретности музыки на основе текстов священной книги ислама[1]. В формировании представления о ее запретности особая роль принадлежит комментаторам, от интерпретации которых (а во многих случаях – и изначальной позиции по рассматриваемому вопросу) зависит конечное умозаключение читающего священное писание. Суммируя методы комментариев к кораническим текстам, включенным в дискуссию о музыке, в качестве основного можно обозначить поиск разных (дополняющих) толкований, распространяющихся на все смысловые уровни текста – от общего содержания того или иного эпизода до семантики отдельных слов. М. Ройчоудхури с иронией отмечает чрезмерность стараний оппонентов музыки в этом направлении: «Комментаторы Корана изрядно постарались растянуть слова типа *лахв ал-хадис*, *аз-зур*, *самидун*, чтобы ввести и музыку в их значение. Это создает огромное пространство для воображения и комментариев на эту тему при отсутствии каких-либо прямых упоминаний в Коране музыки как таковой»[2].

Без поисков и привлечения в толкования этих дополнительных смыслов вряд ли было возможно использование слова Корана для обоснования запретности музыки в исламе.

[1] Анализ самой аргументации показывает, что «вспомогательным» материалом для таких заключений служили главным образом хадисы – тема, в дальнейшем требующая самостоятельного рассмотрения.

[2] *Roychoudhury M.L.* Music in Islam. P. 46.

Раздел 13

Ключевые слова: персидская поэзия, музыка, суфийские маснави, Аттар

Лейла Лахути

Область научных интересов: иранистика, суфизм, семиотика, перевод

Научный сотрудник Института востоковедения РАН, доцент Российского государственного гуманитарного университета

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

В разделе анализируются фрагменты из поэм-маснави персидского суфийского поэта Фарид ад-Дина ʿАттара (1145–1221) «Manṭiq at-ṭayr» («Язык птиц») и «Ilāhī-nāmah» («Божественная книга»). В первой – речь о музыке как средстве высшего познания, а во второй – тема музыки вводится посредством риторических приемов, основанных на игре двойными значениями слов

Музыка в поэмах Аттара: мелодии мироздания, славный паук и чудесное спасение

Музыка как связь между духовным и материальным миром

Персидский суфийский поэт Фарид ад-Дин Аттар (1145–1221) известен тем, что все его произведения – и лирические стихотворения, и поэмы – так или иначе говорят о странствиях души, о ее пути к встрече с Богом; на этом пути душе становится доступна та музыка, которая пронизывает Вселенную.

В рассказах Аттара фигурируют певцы и поэты – ведь стихи не читали, а пели. В небесах играет на чанге или на рубабе[1] «небесная музыкантша» Зухра[2] – планета Венера, на земле ей вторят музыканты, сопровождающие своей игрой пиры и любовные свидания, на суфийских собраниях кружатся дервиши, и певцы распевают любовные газели[3]. Но в «сильных» местах текста – вступлениях и вводных частях к поэмам, где задается камертон всему последующему произведению, музыка представлена как мелодия мироздания. Она соединяет материальный мир с миром невидимым и позволяет достигнуть состояния, в котором открываются истины высшего мира, не передаваемые словами. Ниже рассмотрены фрагменты из вступлений к четырем поэмам Аттара – «Muṣibat-nāmah» («Книга скорбей»), «Asrār-nāmah» («Книга тайн»), «Manṭiq at-ṭayr» («Язык птиц»), «Ilāhī-nāmah» («Божественная книга»).

Музыка и любовь

В связи с темой музыки во вступлениях к поэмам упоминаются общие для Библии и Корана пророки Муса и Давуд[4].

Dilā yak dam rahā kun āb-u gil-rā
ṣalā-yi ʻišq dardih ahl-i dil-rā
Zi nūr-i ʻišq šamʻ-i jān barafrūz
zabūr-i ʻišq az jānān darāmūz
Ču zīr az ʻišq ramz-i rāz mīguy
ču bulbul bī zabān asrār mīgūy
Ču dāvud āyat-i sargaštagān xᵛān
zabūr-i ʻišq bar āšuftagān xᵛān

[1] Чанг и рубаб – струнные музыкальные инструменты.

[2] См. изображение Зухры разделе 9 настоящей книги. – Прим. ред.-сост.

[3] Например: «Встань, музыкант, запой газель, / смотри, Зухра приготовила рубаб!» (ʻAttār: 140, газель 185).

[4] В синодальном переводе Библии – Моисей и Давид.

О сердце, на миг оставь воду и землю[1],
призыв любви возгласи людям сердца!
Светом Любви осияй светильник души,
псалтири любви выучись от Любимого!
Словно верхняя струна, пой о тайнах любви,
словно соловей, без языка возвещай тайны!
Словно Давуд, пой стих скитальцев,
словно соловей, без языка возвещай тайны смятенным[2]!

Музыка исходит от Бога – Любимым, Возлюбленным в суфийской газели именуется Бог. И она же может привести к пределу стремлений мистика – уничтожению в Боге (*фана*ʿ), небытию, «смерти при жизни». В свете этого неоднократно упоминается история пророка Давуда, чей голос был так прекрасен, что вся вселенная, слушая его, замирала от восторга. А когда Давуд запел горестную песню, сорок тысяч его слушателей расстались с жизнью[3].

В поэме «Язык птиц» поэт обращается к соловью:

Xᵛaš bināl az dard-i dil dāvūdvār
tā kunand-at har nafas ṣad jān niṯār
ḥalq-i dāvūdī ba maʿnī bargušāy
xalq-rā az laḥn-i ḥalq-at rah namāy

Пой прекрасно, пой в боли и страдании любви, подобно Давуду,
чтобы каждый миг тысячи жертвовали тебе жизнью!
Раскрой свой горло, подобное давудову, для [раскрытия] смысла,
напевами своего горла[4] укажи путь [всем] сотворенным![5]

[1] Вода и земля – здесь метафора материального мира, созданного из этих первоэлементов.

[2] *ʿAṭṭār, Farid al-Din*. Asrār-nāmeh. Muqaddama, taṣḥiḥ va tāʿlīqāt Muḥammad RiżāŠafīʾī Kadkanī. Tihrān, 1388 [2009]. P. 109–110.

[3] *ʿAttar, Farid al-Din*. Muṣībat-nāmeh. Muqaddama, taṣḥiḥ va tāʿlīqāt Muḥammad Riżā Šafīʾī Kadkanī. čāp-i 3. Tihrān 1386 [2007]. P. 384–385.

[4] Твоего горла, *ḥalq-at* – так в Парижской рукописи, на которой основано издание: *ʿAṭṭār, Farid al-Din Nīšāpūrī*. Mantiq al-ṭayr / bar asās-i nusxa-yi Pārīs. taṣḥiḥ va Kazim Dizfuliyan. Tehran: Tilayia, Tihrān 1388 [1998]. В издании *Aṭṭār, Farid al-Din*. Asrār-nāmeh. Muqaddama, taṣḥiḥ va tāʿlīqāt Muḥammad RiżāŠafīʾī Kadkanī вместо *ḥalq-at* – «твое горло» и *rah namāy* – «укажи путь» читаем соответственно: *xalqat* – «творение» и *rahnamāy* – «указующий путь», «путеводитель». В этом случае перевод полустишия должен звучать: «Всему сотворенному мелодия творения указует путь»; по мнению М.-Р. Шафиʿи-Кадкани (Ibid. P. 261 и 525, прим. к б. 649), это отсылает к философским идеям «Братьев Чистоты» («Ихван ас-сафа») – тайного научно-философского сообщества, в энциклопедических трудах которого прослеживается «влияние на их авторов аристотелизма, неоплатонизма, неопифагореизма, халдейской астрологии и герменевтических воззрений» (см.: *Ибрагим Т., Сагадеев А.* Ихван ас-Сафа // Ислам. Энциклопедический словарь / Сост. и отв. ред. С.М. Прозоров. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. С. 117–118).

[5] *ʿAttar Farid ud-Din*. The Speech of the Birds, Concerning migration to the Real, The Mantiqu'ṭ-Ṭair / Trad. P.W. Avery. Cambridge: The Islamic Texts Society, 1998. P. 149.

Можно вспомнить и рассказ о легендарной птице Кукнус (*quqnus*)[1], живущей в Индии. Горло у нее подобно флейте со многими отверстиями; почувствовав приближение смерти, эта птица поднимается на гору и начинает петь так прекрасно, что птицы и звери во множестве собираются вокруг нее, и многие из них расстаются с жизнью[2]. А «скоропостижная смерть», как сказал в IX веке знаменитый персидский мистик Байазид Бистами, эпоним «опьяненного» направления в суфизме, – лучшее, что может случиться с «мужем, идущим по духовному пути»[3]. Птица Кукнус сгорает в огне, который вырывается из ее бьющихся крыльев, но из ее пепла возрождается новая птица Кукнус. Так для суфия после достижения «смерти при жизни», исчезновения в Боге (*фана*ʿ), наступает вечная жизнь, непрерывность в Боге (*бака*ʿ).

Музыка и познание

О музыке познания говорится в начале поэмы «Язык птиц»; комментаторы ссылаются в этой связи на пифагорейскую теорию музыки[4] и на философские идеи трактатов «Братьев Чистоты»[5]. В этой поэме птицы символизируют человеческие души – каждая птица своими свойствами соответствует какому-то типу души, а может быть, и одной душе на разных ее стадиях и в разных ее проявлениях. Во вводной части поэмы после традиционного вступления автор-рассказчик приветствует каждую из тридцати птиц, фигурирующих в поэме. Основная задача этих приветствий, как отмечает издатель и комментатор поэмы К. Десфулийан, показать, что человек сотворен способным достигнуть духовного совершенства[6]. Сначала рассказчик обращается к наставнику всех птиц, удоду, вестнику тайн иного мира. Сразу за этим следует обращение к птице, именуемой *мусичé*:

ха, ха, ey *mūsīča*-yi *mūsā*-ṣifat
xīz *mūsīqār* zan dar maʿrifat.
Kard az jān mard-i *mūsīqī*-šināsлаḥn-i *mūsīqī*-yi ḥalq-at-rā sipās. <…>
Pas kalām-i bī-zafān u bī xurūš
fahm kun bī ʿaql u bišnaw na ba gūš.

Хвала тебе, о мусичé, подобная Мусé,
поднимись, заиграй на мусикáре в познании [Бога]!

[1] Возможны прочтения *qiqnus* и *qaqnus*.

[2] *ʿAṭṭār Farid al-Din Nīšāpūrī*. Mantiq al-ṭayr. P. 149–150.

[3] ʿ*Attar Farid al-Din*. Muṣībat-nāmeh. P. 139.

[4] *Attar Farid ud-Din.* The Speech of the Birds, Concerning migration to the Real, The Mantiqu't-Ṭair / Trad. P.W. Avery. Cambridge: The Islamic Texts Society, 1998. P. 306.

[5] *ʿAṭṭār Farid al-Din*. Asrār-nāmeh. P. 525.

[6] *ʿAṭṭār, Farid al-Din Nīšāpūrī.* Mantiq al-ṭayr. P. 304.

> От всей души человек, искушенный в музыке,
> благодарен мелодиям музыки твоего горла.
> <…> слово [сказанное] без языка и без звучания,
> постигни не разумом, услышь не ушами[1].

Мусиче́, как объясняют толковые словари, – птичка семейства горлинок, размером примерно с воробья. В филологическом переводе поэмы на английский П. Авери выбирает перевод *dove* – голубь[2], в поэтическом переводе А. Дарбанди и Д. Дейвиса это *finch* – зяблик[3]. Однако для ʻАттара важна не биологическая принадлежность этой птицы, но само ее название. Фонетическое сходство со словами *Mūsā, mūsīqī* и *mūsīqār* автор использует для разговора о путях познания, в число которых входит музыка. Прежде всего он обыгрывает народную этимологию имени, связывающую его с именем пророка Мусы́: *мусиче́* прочитывается как «маленький Муса́». Согласно авраамической традиции, Муса увидел издалека свет, исходящий из горящего куста (неопалимая купина синодального перевода Библии) на горе Тур (Синай) и беседовал там с Господом. Поэтому в исламских текстах Муса зовется *Kalīm-Allāh*[4], то есть «Собеседник Божий». Он слышал слово Божие, *kalām* (*kalām* и *kalīm* – однокоренные слова) не земным слухом, но «слухом сердца и души». К этому отсылает и последний бейт фрагмента, где говорится о *слове* (речи) – *kalām* (которую надо «постигнуть без посредства разума и услышать без посредства ушей»). Эпитет «подобная Мусе», буквально – «обладающая свойствами Мусы» (*mūsā-ṣifat*), говорит о том, что душа человека способна к общению с Богом, которое происходит не посредством обычной речи, но посредством речи души и сердца, метафорически – мелодиями *мусикара*.

В приведенном отрывке соположены фонетически сходные слова *мусикар* и *мусиче*. Слово *мусикар* имеет три основных значения. Во-первых, это тростниковый музыкальный инструмент наподобие пан-флейты. Во-вторых, это легендарная птица, которая описывается так же, как упоминавшаяся выше птица Кукнус: у нее в горле много трубочек с отверстиями разного размера, настроенных на разную высоту звука, иными словами, она сама – пан-флейта, и ее горло пригодно для музыки божественного познания. Такое познание недоступно разуму, инструмент которого – слова, но доступно музыке, которая связана с любовью. И в-третьих, *мусикар* – это знаток музыки. Все эти значения обыгрываются в двух первых бейтах фрагмента.

Это сходство обыгрывается и в одной из касыд Аттара, посвященной мистическому поиску и Божественной любви:

[1] *ʻAṭṭār, Farid al-Din Nīšāpūrī.* Mantiq al-ṭayr. P. 66.

[2] *Attar Farid ud-Din*. The Speech of the Birds. P. 59.

[3] *Attar Farid ud-Din*. The Conference of the Birds // Transl. with an Introd. by A. Darbandi and D. Davis. Harmondsworth and New York, 1984. P. 29.

[4] В русской транслитерации – Калим-Аллах.

Пусть я не *Муса*, но я *мусиче*,
в груди моей — *мусикар*.
Словно *мусикар* плачу я горестно…[1]

Итак, музыка связана с мистическим познанием истин, не передаваемых словами обычного языка. С мистическим познанием связывают *мусикар* и другие суфийские поэты – Сана'и и Руми.

Музыка и рассказ о чудесном спасении

Далее будет рассмотрен фрагмент из вступления к поэме «Илахи-наме», где тема музыки вводится на уровне поэтики: это достигается посредством использования омонимичных слов, имеющих кроме очевидного значения второе, обычно более редкое, в данном случае – музыкальное. Тем самым создается двухголосие смысла.

Этот прием, как правило, ограничивается пределами одного стиха (бейта). Однако в приводимом ниже фрагменте он применяется последовательно на протяжении шести стихов[2].

Во вступлении к «Ilāhī-nāmah» вспоминаются, в частности, всевозможные рассказы из жизни пророка Мухаммада, в том числе о хиджре – переселении пророка Мухаммада в Медину. Хиджра считается важнейшим событием в истории ислама, именно с даты переселения Мухаммада в Медину начинается отсчет мусульманского календаря и неудивительно, что эта история обросла легендарными подробностями.

Славный паук и пророк Мухаммад

Итак, Мухаммад с его верным сподвижником Абу-Бакром[3], спасаясь от врагов, скрылись в пещере; враги, которые преследовали их по пятам, внимательно осматривали все окрестности и неизбежно должны были их обнаружить. Но пришло чудесное спасение: когда враги добрались до пещеры, Бог послал голубку свить гнездо у входа в пещеру, а паука – заткать паутиной вход. Поэтому преследователям не пришло в голову искать их там.

Этому событию посвящены десять стихов. Первые шесть из них содержат слова, которые помимо очевидного общеязыкового значения служат и музыкальными терминами. В русской музыковедческой литературе эти термины не переводятся, но даются в транслитерации, отражающей современное произношение.

[1] *'Aṭṭār Faridal-Din Nīšābūrī*. Divān / ba ehtemām va taṣḥīḥ-e Taqi Tafażżoli. Tehrān: Šarkat-e Entešarat-e Elmi va Farhangi, 1386 [2007]. P. 797, касыда 21.

[2] Это вступление содержится в ряде рукописей «Ilāhī-nāmah».

[3] Абу Бакр ас-Сиддик, 'Абдаллах (ал-'Атик) б. Усман, первый из четырех «праведных халифов», после смерти Мухаммада возглавлял общину мусульман (632–634).

1. Когда во время переселения вошел он с другом в пещеру / явился славный паук.
   dar ān hijrat ču šud bā yār dar ġār / darāmad ʻankabūt-i nāmbardār
2. На входе в нее устроил ткаческую завесу, / натягивал основу и накидывал утóк.
   bar ān dar pardah-i jawlāhakī sāxt / farat mīrišt u pūdī mīdarandāxt.
3. Когда ткаческая завеса стала исправной, / явился враг и пожелал пути за эту завесу
   ču šud ān pardah-i jawlāhakī rāst / muxālif āmad u dar pardah rah x^{v}āst
4. Он горделиво подошел к пауку [и сказал]: / «Открой завесу перед этими двумя влюбленными в веру!
   ba pīši ʻankabūt āmad sar-afrāz / k-az īn dū ʻāšiq-i dīn pardah kun bāz
5. Зачем ты устраиваешь завесу [для] влюбленных? / подай сюда из-за закрытой завесы двух соколов!
   čirā tū pardah-i ʻuššāq sāzī / bar-ār az pardah-i basta dū bāzī
6. Требую двух соколов из-за этой завесы! / скажи эти слова в правильном тоне!»
   dū bāzī mīkunam z-īn parda dar-x^{v}āst / bigū īn qūl-rā dar pardah-i rāst

Дальнейшие бейты не имеют двойного смысла: «Паук уразумел его намерение, / безмолвным языком стал отрекаться:

Мол, в сеть паука никогда / не попадали ни Джамшид, ни Фаридун.
У тебя нет ни на волосок рассудка, / если ты ищешь Симурга
в ловушке для мух![1]

Мне довольно ломтика сушеной мушатины, / когда это царский сокол попадал в мои силки!?»[2]

Двухголосие смысла

Двойное значение в первом стихе можно было бы счесть случайным, если бы не дальнейшее последовательное развертывание музыкальной темы:

1. Когда он во время переселения вошел с другом в пещеру, / *явился* славный паук…

«Явился» соответствует слову *darāmad* оригинала, что в общем, «очевидном», значении буквально означает «вошел». Но *дарамад* – еще и музыкальный термин, означающий «вступление к части музыкального произведения, исполняемое инструментами или голосом»[3]. Можно видеть, что это слово маркирует здесь вступление «музыкальной» темы, которая раскрывается в следующих стихах.

[1] В этих бейтах упомянуты знаменитые персонажи доисламских иранских преданий: Джамшид и Фаридун – имена легендарных царей, символы могущества и великолепия. Симург – здесь могучая таинственная птица, обладающая волшебной силой.

[2] *ʻAṭṭār Faridal-Din Nīšābūrī.* Ilāhī-namah / bataṣḥīḥ-e Fuʻād Ruḥānī. Tehrān, 1339 [1960]. P. 8.

[3] *Dihxudā A.A.* Luġat-nāma (čāp-i avval az dawra-yi jadīd). Jild-i 1–14. Tehrān: Tehran Univ. Publications, 1372 [1993] След. ст. – *Darāmad*.

Во всех пяти последующих бейтах фигурирует слово *pardah* – «завеса»: паук соткал паутину, и эта паутина стала «завесой», которая скрывает беглецов от преследования. Приходит «враг» и требует убрать эту завесу и дать ему доступ к беглецам, которых она скрывает. Очевидно, что под врагом здесь подразумевается не кто-то из преследователей Мухаммада, но «враг рода человеческого и истинной веры» – шайтан, или Иблис. Он, в отличие от людей, видит, что́ скрывает завеса, но не смеет сам коснуться ее, потому что знает, что она создана по велению Бога. Будучи не в состоянии проникнуть за завесу, он обращается с требованием к пауку.

Слово *pardah* отсылает здесь к одному из важнейших концептов суфийской мысли – «завесам», скрывающим духовный мир от «низшего», материального мира. Но это слово еще и музыкальный термин: «лад», или «макам» в стихах 2–4 и ладок музыкального инструмента в стихах 5 и 6[1]. Как и другие музыкальные термины, он обычно оставляется в транслитерации (парде).

Такими словами, во втором значении представляющими музыкальные термины, насыщен весь отрывок.

2. На входе в нее устроил ткаческую *завесу*, / натягивал основу и накидывал ути́к.

Ткаческая завеса – в оригинале *pardah-i jawlāhakī* – может быть переведено как «паучья завеса», то есть «паутина»; сравнение паука с ткачом закреплено в языке: *jawlāhak*, то есть «ткач», метафорически означает «паук». Закрывая вход в пещеру завесой (*pardah*) из паутины, паук, подобно ткачу, натягивает нити основы (*tār*) и устраивает систему поперечных нитей – ути́к (*pūd*).

«Музыкальные» значения слов *pardah* – лад, звукоряд, *a tār* – струна. Благодаря этому слово *pūd* (ути́к, то есть система нитей, перпендикулярных основе) также встраивается в «музыкальный» контекст как метафора ладков, так что в стихе просматривается второй план – описание процесса настройки струнного инструмента – натягивания струн и навязывания ладков, то есть подготовки к исполнению музыкального произведения.

3а. *Когда ткаческая завеса стала исправной*. Стала исправной – в оригинале *šud rāst*. *Rāst* – буквально «прямой», «правильный» и одновременно это название одного из музыкальных ладов – *раст*. Таким образом, *šud rāst* можно понять, как «стал правильным» и одновременно – как «возник лад “раст”».

3б. Явился *враг* и пожелал *пути* за эту *завесу*.

Беседа «врага» и паука велась безмолвным языком. Враг – в оригинале *мухалеф*. Именно так называется один из разделов (*gūšah*, в русскоязычной музыковедческой литературе – *гуше*) в иранской классической композиции *чахаргах*. Связь с содержанием рассказа усиливается и тем, что мухалеф – это метрически свободная мелодия, сопровождаемая текстом, которая в устной системе обучения соотносится с темой военных походов пророка Мухаммада[2].

[1] *Ладки* – перемычки на шейке струнного музыкального инструмента. Подробнее об этом и других музыкальных терминах см.: *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана.

[2] Из устного обсуждения темы с Г.Б. Шамилли.

Во втором полустишье второго стиха появляется слово *путь*: «Явился враг и пожелал искал *пути* за эту завесу». Путь – в оригинале *rāh*; как музыкальный термин это один из ладов, *рах*.

4а. Он горделиво подошел к пауку и сказал:

4б. «Открой *завесу* перед этими двумя влюбленными в веру!

5а. Зачем ты устраиваешь *завесу* для *влюбленных*?

5б. Подай сюда из-за *закрытой завесы* двух *соколов*!

5а. *Завеса [для] влюбленных* — в оригинале *pardah-i ʻušš̄āq*, в «музыкальном» значении — лад *ушшак*.

5б. *Закрытая завеса* – в оригинале *pardah-i basta,* что в музыкальном контексте может иметь различные значения. Одно из них – «настроенный инструмент», ср. сохранившееся в современном языке выражение *pardah bastan* (буквально – завязывать, закрывать завесу) – «настраивать музыкальный инструмент». Другое возможное значение – «навязной ладок». И, наконец, *pardah-i basta* – лад «басте», или «басте-негар», один из старинных иранских ладов[1]. Во вступлении к поэме «Muṣibat-nāmah» он назван в числе двенадцати музыкальных ладов (*pardaha*), созданных Богом для человека в начале творения[2].

В пятом стихе «враг» восклицает: «Подай сюда из-за *закрытой завесы* двух *соколов!*» Сокол – в оригинале *bāzī* – в музыкальном значении: «исполнение, наигрыш».

Стих 6: «Требую двух соколов из-за завесы! / скажи эти слова в правильном тоне!»

«Правильный тон» – *pardah-i rāst* может быть прочитано как «лад *раст*».

Музыкальное сопровождение

Итак, в стихах 3–6 упомянуты названия звукорядов: «*исправный*» *rāst* – лад «раст» (стих 3) «*влюбленные*» – лад «ушшак» (стихи 4 и 5; в стихе 5 для соблюдения стихотворного метра дано единственное число – *ʻāšiq*). Таким образом, весь отрывок словно снабжается «музыкальным сопровождением». Можно предложить следующее «музыкальное» прочтение всего фрагмента (курсивом выделены все слова, имеющее и общеязыковое, и терминологическое значение):

1. Когда он во время переселения вошел с другом в пещеру, / явился тот славный паук и прозвучало *вступление*.

2. Он настроил *по-ткачески свой звукоряд*, / натянул *струны* и навязал ладки.

3. Когда *звукоряд* паука стал *верным*, [или: появился звукоряд *раст*] / явился [напев] «*мухалеф*», желая для этого *звукоряда* [мелодию типа] «рах».

[1] *Dihxudā A.A.* Luġat-nāma. След. ст. – *bastah*.

[2] *ʻAttar Farid al-Din*. Muṣībat-nāmeh. P. 123, 486 (б. 95 и соотв. примеч.). Издатель и комментатор М.-Р. Шафиʻи Кадкани полагает, что *басте* здесь – аналог термина *гуше,* который в наше время входит в композиции *Шур, Абу-Ата, Чахаргах* и *Сегах*.

4. Он горделиво подошел к пауку и сказал: / «раскрой *лад* для этих двух *влюбленных* в веру!

5. Зачем ты настраиваешь на *лад ушшак*? / извлеки из *настроенных струн* два *наигрыша*!

6. Требую *два наигрыша* из того *звукоряда*, / произнеси свои речи в *ладе* «*раст*»!

Весь отрывок построен на двойных значениях слов, причем двойные понимания возможны и внутри «музыкального» ряда. Так, второе полустишье третьего стиха «Когда лад стал верным» можно прочесть как «когда настал, то есть появился, лад "раст"». Во втором полустишье пятого стиха «Извлеки из настроенных струн два наигрыша!» можно прочесть как «Извлеки из навязного ладка два наигрыша» и «Извлеки из лада "басте" два наигрыша».

Так возникают параллельные прочтения этого фрагмента: *нарративное и музыкальное,* которое «сопровождает» рассказ о Божественной помощи, тем самым подчеркивая его значимость.

Славный паук и Пророк Давид

В исламской традиции история о пещере связана с именами пророка Мухаммада и его последователя Абу-Бакра. Она прочно закрепилась в культуре, от нее пошло выражение *yār-i ġār* – «друг пещеры», то есть «верный друг». Но в иудейской традиции подобная история, также включающая восхваление паука, – «славного паука» из рассказа ʻАттара – связана с именем пророка Давида: «Однажды, сидя в саду, Давид увидел, как шершень пожирал паука.

– Что за прок в этих тварях Твоих, Господи? – сказал он. – Шершень портит соты, и сам ничего не производит полезного; паук целый год ткет, а одеться не во что.

– Давид! – отвечал Творец. – Ты издеваешься над творениями Моими? Придет время – и ты нуждаться будешь в них.

Спасаясь от преследований Саула, скрылся Давид в пещере. Послал Господь Паука, и тот заткал паутиной вход в пещеру. Пришел Саул и видит: вход паутиной заткан.

– Очевидно, – решил он, в эту пещеру никто не входил, иначе паутина была бы разорвана в клочки.

И удалился, не входя в пещеру.

Выйдя из своего убежища и увидав, в чем дело, Давид был готов расцеловать паука.

– Благословен, – сказал он, – Создавший тебя, благословен будь и ты!»[1].

Таким образом, рассказ о чудесном избавлении возвращает нас к пророку Давуду, чьи прекрасные напевы заставляли людей расставаться с земной жизнью.

[1] Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и мидрашей. В четырех частях // Сост. по первоисточникам И.Х. Равницким и Х.Н. Бяликом. Авториз. перевод с введением С.Г. Фруга. Берлин: Изд-во С.Д. Зальцман, 1922. С. 143.

Раздел 14

Ключевые слова: гармония сфер, Библия, Фауст, Томас Манн

Аркадий Ковельман

Область научных интересов: эллинизм, талмуд, методы гуманитарного знания

Профессор, заведующий кафедрой иудаики Института стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

Легенда о Фаусте в двух самых гениальных трактовках (трагедия Гёте и роман Томаса Манна) с удивительной настойчивостью повторяет две музыкальные темы: хор ангелов, восхваляющих Творение, и жалобы гибнущей твари. Оба этих мотива присутствуют в библейской книге Псалмов и в Книге Иова. За трактовками Гёте и Томаса Манна угадывается этика Канта, сумевшего развести закон природы и человеческую свободу, праведность и счастье, «звездное небо надо мной и моральный закон во мне». Настойчивость, с которой противоположность двух парных мотивов (природа / хвала – человек / плач) повторяется в вымышленных и реальных музыкальных произведениях (включая «Техиллим» Стива Райха) говорит о существовании не всегда сознаваемого культурного кода.

Аллилуйя и жалоба червя. Музыкальные темы легенды о Фаусте

Гармония сфер и дисгармония души

Певучесть есть в морских волнах, гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох струится в зыбких камышах.
Тютчев. 11 мая 1865

В одной из последних своих книг Ю.М. Лотман так комментирует эти стихи: «Тютчевская тема "двойной бездны", имеющая большую философско-поэтическую традицию, получает здесь специфическое истолкование: природа, по Тютчеву, наделена гармонией. Ей противостоит дисгармония человеческой души». У истоков философско-поэтической традиции, полагает Лотман, стоит учение Пифагора о гармонии сфер. Вращаясь вместе со своими сферами, светила издают «стройный мусикийский шорох», неслышимый из-за непрестанности звучания. Юрий Михайлович приводит определение Э.Л. Радлова: «…единство в многообразии; в музыке оно означает созвучие многих тонов в одно целое и оттуда было заимствовано пифагорейцами, учившими о гармонии сфер, то есть о правильном обращении небесных светил вокруг центрального огня, дающим гектахорд». И далее Лотман замечает: «Тютчевский разрыв между человеком и миром – противоречие между гармонией и дисгармонией. Но одновременно гармония мыслится Тютчевым как вечно неизменное или вечно повторяемое бытие, между тем как человек включен в дисгармоническое, то есть несимметричное развернутое движение»[1].

Движение светил неизменно, природа не меняет своих привычек и правил, у нее нет истории. Иное дело человек, он включен в историю, в «несимметричное развернутое движение». Это, по мысли Лотмана, (если я толкую ее правильно) и создает неизбежность разлада.

Интересно, что в «большой философско-поэтической традиции», которая стоит за стихами Тютчева, Лотман не видит Библию. А без нее никак не разъяснишь, почему «Все безответен и поныне глас вопиющего в пустыне, / души отчаянный протест». Кто гласит в пустыне, и кто должен ответить? Является ли ответчиком Израиль, к которому обращены слова пророка Исайи (40: 3): «Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему»? Или это душа человеческая вопиет к Богу, давшему ей «призрачную свободу»? Сами по себе «стихийные споры» гармоничны, вписаны в «невозмутимый строй», в «созвучье полное». Землетрясения и ураганы не нарушают

[1] *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 46.

созвучье, но являются его неотъемлемой частью. И только человек недоволен: «… в общем хоре / душа не то поет, что море / и ропщет мыслящий тростник».

Вопль человека видит (или, скорее, слышит) в Библии другой гуманитарий эпохи застоя – С.С. Аверинцев. «Ветхий Завет – это книга, в которой никто не стыдится страдать и кричать о своей боли. Никакой плач в греческой трагедии не знает таких телесных, таких "чревных" образов и метафор страдания: у человека в груди тает сердце и выливается в его утробу, его кости сотрясены, и плоть приливает к кости»[1].

Аверинцев цитирует «недоуменное вопрошание» псалмопевца: «Что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его?» (Пс. 8: 5)[2]. «Приход Бога в мир людей – это мера "врачевания", следствие вины и беды людей. Раз совершившись, однако, вочеловечение раскрывает перед человеком перспективу стать богом…»[3]. Причина страданий и плача – конфликт между унижением человека и его достоинством. Конфликт совершается во времени, в истории – здесь Аверинцев согласен с Лотманом.

Именно этот конфликт, на мой взгляд, представлен в двух великих переработках легенды о Фаусте – у Гёте и у Томаса Манна. В самом начале гётевской трагедии, в «Прологе на Небесах», мы встречаем спор гармонии с дисгармонией как «пари» между Мефистофелем и Богом. Это «пари» повторяет сюжет библейской Книги Иова с той дополнительной деталью, которая касается именно музыки. Прежде чем Сатана затеет свой спор с Богом относительно праведности Иова (корыстная она или нет), прежде чем пораженный проказой, лишенный детей и имущества Иов возопит к Богу и получит от него сомнительный ответ, сводящийся к невозможности для твари понять грандиозность работы Творца, прежде этого всего (но после описания праведности Иова) нам сказано, что «пришли сыны Божии предстать пред Господа; между ними пришел и Сатана» (Иов 1: 6). В греческом переводе (Септуагинте) сыны божьи названы ангелами Божьими, а Сатана – Диаволом. У Гёте в «Прологе на Небесах» ангелы не приходят, но стоят, как левиты в Храме, и поют. Хор ангелов поет «хвалу величью Божьих дел»: «В пространстве, хором сфер объятом, / Свой голос солнце подает, / Свершая с громовым раскатом / Предписанный круговорот» (перев. Б.Л. Пастернака).

Можно было бы понять эту хвалу как псалом, открывающийся словами «аллилуйя» (*халлелу-йа* – хвалите Господа). Например, «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Его, все Ангелы Его, хвалите Его, все воинства Его» (Пс. 148: 1–2). Еще ближе к «Прологу» другой псалом: «Небеса проповедуют славу Божию, и о делах рук Его вещает твердь. День дню передает речь, и ночь ночи открывает знание.

[1] *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. С. 61.

[2] Там же. С. 44.

[3] Там же. С. 77.

Нет языка, и нет наречия, где не слышался бы голос их. По всей земле проходит звук их, и до пределов вселенной слова их (Пс. 19/18: 2–5).

И однако большинство исследователей и комментаторов слышит в пении ангелов пифагорейскую гармонию сфер[1]. «В этих стихах, – замечает Н.Н. Вильмонт, – как и в первом акте второй части "Фауста", Гёте говорит о гармонии сфер, понятии, заимствованном у древнегреческого философа Пифагора (580–510 до н.э.)»[2]. Как и у Тютчева, у Гёте «стихийные споры» не нарушают гармонию природы. Бури, которые все рушат и покрывают обломками, также включены в дивный промысел Бога, перед которым благоговеют ангелы. Но в «Прологе на Небесах» к «Фаусту», как многократно было замечено, музыкальная гармония противоречит дисгармонии человеческого бытия[3].

Дисгармонию вносит Мефистофель. О солнце и мирах ему нечего сказать («Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen»). Он только видит бедствия человека, которого называет «маленьким богом мира» («der kleine Gott der Welt»). Этот «маленький бог мира» неизменен со времен творения. Он мог бы жить немного лучше, если бы Бог не дал ему сияние небесного света. Человек называет это сияние разумом и пользуется им только для того, чтобы быть бóльшим зверем, чем любой зверь («nur tierischer als jedes Tier zu sein»). Выражение «маленький бог мира» прямо отсылает нас к «Теодицее» Лейбница[4]. «Теодицею» Лейбниц написал в диалоге с Пьером Бейлем. Французский скептический философ нашел противоречие между совершенством природы и бедствиями человека, о чем и написал в статье «Манихеи» своего «Словаря». Это противоречие подтверждало учение манихеев о двух началах, добром и злом. «Небеса и весь остальной мир возвещают славу, могущество и единство Бога», – пишет Бейль. – И только человек «зол и несчастен»[5]. Заметим, что, демонстрируя гармонию природы, он не апеллирует к Пифагору, а цитирует псалом «Небеса проповедуют славу Божию…» (Пс. 19/18: 2–5).

[1] *Eibl K.* Zur Wette im Faust // Goethe-Jahrbuch. Bd. 116. 1999. S. 271– 280; *Anderregg J.* Unrecognized Modernity: Intertextuality and Irony in Goethe's «Faust» // Colloquia Germanica. 2006. Vol. 39. № 1: Themenheft: Goethe. P. 31–41; *Tudor J.M.* Sound and Sense: Music and Musical Metaphor in the Thought and Writing of Goethe and his Age. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaftern, 2011. Исключение составляет И. Андеррег, который заметил в пении ангелов также слова Псалма 148: 1–2. См.: *Anderregg J.* Unrecognized Modernity: Intertextuality and Irony in Goethe's «Faust». P. 31. По мнению Андеррега, пари между Богом и Мефистофелем как раз и возникает из сочетания этих слов псалма и Книги Иова.

[2] *Вильмонт Н.Н.* Примечания // *Гёте И.-В.* Фауст / Перев. Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1969. С. 478.

[3] *Eibl K.* Zur Wette im Faust; *Anderregg J.* Unrecognized Modernity: Intertextuality and Irony in Goethe's «Faust».

[4] *Eibl K.* Zur Wette im Faust. S. 2–3.

[5] *Бейль П.* Исторический и критический словарь. В 2 т. / Перев. с франц.; общ. ред. и вст. ст. В.М. Богуславского. М.: Мысль, 1968. Т. 1. С. 292–293. Ср.: *Bayle P.* Dictionnaire historique et critique. 11e éd. Paris: Desoer, 1820. T. 10. P. 196.

Но принять учение манихеев Бейль не мог ни как христианин, ни как философ. Как христианин он верил во всеблагого Бога. Как философ он считал, что диархия противоречит априорным положениям разума. Отсюда следовал вывод о бессилии разума и о необходимости придерживаться истин, основанных на откровении. Скептицизм Бейля не устроил Лейбница. В 147 параграфе «Теодицеи» он предложил объяснение «кажущегося непорядка». Это объяснение напоминает тезис о «хитрости разума» в философии Гегеля. «Бог вместе с разумом даровал человеку образ Божества. Бог предоставляет человеку в некотором роде распоряжаться в своем маленьком уделе <…> Господь действует при этом скрытым образом, даруя человеку бытие, силу, жизнь, разум, оставаясь невидимым. Свободная воля людей проявляет себя то так, то эдак; Бог, так сказать, забавляется этими малыми богами, созданными им, как забавляемся мы, глядя на детей, делающих то, что мы одобряем, или то, чему мы препятствуем, если нам это угодно. Поэтому человек есть малый бог в своем собственном мире (*L'homme y est donc comme un petit dieu dans son propre monde*), или в микрокосме, управляемом им на свой манер; он творит в нем нечто удивительное, и его искусство часто подражает природе…»[1].

Плач и хвала

На мой взгляд, фраза о «малом боге» могла попасть к Лейбницу из шестого стиха восьмого псалма: «Немногим Ты умалил его перед Богом» (Пс. 8: 6). Точный перевод этого стиха на немецкий язык мы находим у Лютера: «Du wirst ihn lassen eine kleine Zeit von Gott verlassen sein». Напротив, Септуагинта и Вульгата (греческий и латинский переводы) заменили Бога на ангелов, категорически исказив смысл: «Не много Ты умалил его пред Ангелами». Лейбниц, несомненно, знал версию Вульгаты, но не мог не знать и перевода Лютера. Этот псалом в его обоих вариантах (и еврейском, и греческом) необыкновенно важен для нашей темы, особенно стихи с 4 по 7. Поэтому приведем их полностью: «Когда взираю я на небеса Твои – дело Твоих перстов, на луну и звезды, которые Ты поставил, то что есть человек, что Ты помнишь его, и *сын человеческий*, что Ты посещаешь его? Не много Ты умалил его пред Богом: славою и честью увенчал его; поставил его владыкою над делами рук Твоих; все положил под ноги его…» (Пс. 8: 4–7).

В псалме есть восторженный взгляд вверх, на небо, разочарование при взгляде вниз – на человека, а затем и удивление незаслуженной чести последнего. Замечание Мефистофеля о человеке – большем звере, чем любой зверь, может также восходить к Книге Псалмов: «Но человек в чести не пребудет: он уподобится животным, которые погибают» (Пс. 48: 13).

[1] *Лейбниц Г.В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла (с приложениями). 1706–1710 // *Лейбниц Г.В.* Сочинения в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1989. С. 229.

Толкование восьмого псалма имеет длительную историю, замешанную на фигуре «сына человеческого» («Что есть человек, что Ты помнишь его, и *сын человеческий*, что Ты посещаешь его?»). В Книге Даниила «сын человеческий» представлен младшим богом, занимающим трон рядом с «ветхим днями»: «Видел я в ночных видениях, вот, с облаками небесными шел как бы сын человеческий, дошел до Ветхого днями и подведен был к нему. И ему дана власть, слава и царство, чтобы все народы, племена и языки служили ему; владычество его – владычество вечное, которое не прейдет, и царство его не разрушится» (Дан. 7: 13–14).

Христиане поняли это как пророчество об Помазаннике Божием. У Марка (14: 62–63) Иисус отвечает первосвященнику на вопрос «Ты ли Христос, Сын Благословенного?»: «Я, и вы узрите Сына Человеческого, сидящего одесную Силы и грядущего на облаках небесных». Но можно увидеть в «сыне человеческом» и страдающий народ Божий, Израиль. Ведь у Даниила сказано, что конце времен «царство же и власть и величие царственное во всей поднебесной дано будет народу святых Всевышнего, Которого царство – царство вечное, и все властители будут служить и повиноваться Ему» (Дан. 7: 27). Ныне же Израиль вопиет: «Мы умалены, Господи, паче всех народов, и унижены ныне на всей земле за грехи наши, и нет у нас в настоящее время ни князя, ни пророка, ни вождя, ни всесожжения, ни жертвы, ни приношения, ни фимиама, ни места, чтобы нам принести жертву Тебе и обрести милость Твою» (Дан. 3: 37–38).

Как отметил Д. Боярин, обе трактовки – и христианская, и талмудическая имеют право на существование[1].

Обе они повлияли на толкование восьмого псалма автором новозаветного «Послания к Евреям». Основная тема послания – превосходство Сына человеческого над ангелами. В первых уже стихах сказано: «Бог, многократно и многообразно говоривший издревле отцам в пророках, в последние дни сии говорил нам в Сыне, Которого поставил наследником всего, чрез Которого и веки сотворил» (Евр. 1: 1–2). Сей «будучи столько превосходнее Ангелов, сколько славнейшее пред ними наследовал имя» (Евр. 1: 4). Следуя технике *мидраша* (раввинистического толкования), автор выводит возвышение Иисуса из его унижения, тем более, что диалектика восьмого псалма позволяет это сделать: «Ибо не Ангелам Бог покорил будущую вселенную, о которой говорим; напротив, некто негде засвидетельствовал, говоря: “Что значит человек, что Ты помнишь его? Или *сын человеческий*, что Ты посещаешь его? Не много Ты унизил его пред Ангелами; славою и честью увенчал его и поставил его над делами рук Твоих, все покорил под ноги его”. Когда же покорил ему все, то не оставил ничего не покоренным ему. Ныне же еще не видим, чтобы все было ему покорено; но видим, что за претерпение смерти увенчан славою и честью Иисус, Который не много был унижен

[1] *Boyarin D.* The Jewish Gospels. The Story of the Jewish Christ. New York: The New Press, 2012. P. 39–43.

пред Ангелами, дабы Ему, по благодати Божией, вкусить смерть за всех» (Евр. 2: 5–9).

Сам возвышаясь над ангелами, Сын человеческий возвысил над ангелами и Израиль – «семя Авраамово». «Ибо не Ангелов восприемлет Он, но восприемлет семя Авраамово» (Евр. 2: 16).

«Умаление» Сына человеческого – не что иное, как страдания и искушения, через которые должен пройти Иисус. Поскольку «Послание к Евреям» основано на Септуагинте, а не на еврейском тексте Псалма, то Иисус оказывается умаленным перед ангелами, а не перед Богом. Ангелы – в опасном соседстве с Сатаной. Отсюда недалеко и до Иова, и до Фауста: оба искушаются, испытываются Диаволом с соизволения Бога. Прообразом Фауста оказывается не только Иов, но и Иисус. Павел в Первом послании к Коринфянам (15: 25–28) относит к Иисусу 6 и 7 стихи восьмого псалма («поставил его владыкою над делами рук Твоих; все положил под ноги его»): «Ибо Ему надлежит царствовать, доколе низложит всех врагов под ноги Свои. Последний же враг истребится – смерть, потому что все покорил под ноги Его. Когда же сказано, что Ему все покорено, то ясно, что кроме Того, Который покорил Ему все. Когда же все покорит Ему, тогда и Сам Сын покорится Покорившему все Ему, да будет Бог все во всем».

Талмудические толкования в полном согласии с Новым Заветом указывают на превосходство Сына человеческого над ангелами. Ангелы играют в сборниках *мидрашей* и в Талмуде роль Сатаны из книги Иова. Они обвиняют людей, воспевая совершенство небес. Бог же оказывается на стороне человека. Казалось бы, такое не должно иметь место, поскольку мудрецы Талмуда читали восьмой псалом в подлиннике, а не в греческом переводе, в подлиннике же ангелы не фигурируют. Человек умален там перед Богом, а не перед ангелами. Но эта трудность может быть устранена, если мы вспомним, что в Библии ангелы часто называются «сыновьями Бога» (*бней елохим*) и даже в одном из псалмов – «сыновьями богов» (*бней елим*, Пс. 28/29: 1). Более того, в этом псалме (как и в некоторых других) люди призывают ангелов воздать «славу и честь Господу» и соединяются с ними в едином хоре. Ангелы следуют указаниям людей в молитве. Как замечает Б.Д. Соммер, люди здесь немного возвеличены над ангелами, а вовсе не умалены перед ними, как сказано в восьмом псалме (Пс. 8: 6)[1].

В сборнике мидрашей IV века н.э. («Берешит рабба» 8: 6) мы читаем: «Сказали ангелы служения Святому, благословен Он: “’Что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его?’ (Пс. 8: 5). Эта напасть зачем сотворена?”». Трактат Вавилонского Талмуда «Санхедрин» (38б) привязывает стихи восьмого псалма к стиху Книги Бытия (1: 26): «Сотворим человека по образу Нашему по подобию

[1] *Sommer B.D.* A Little Higher than Angels: Psalm 29 and the Genre of Heavenly Praise // Built by Wisdom, Established by Understanding: Essays on Biblical and Near Eastern Literature in Honor of Adele Berlin / Ed. by M.L. Grossman. Bethesda: University Press of Maryland, 2013. P. 152.

Нашему». Множественное число в Книге Бытия создает проблему: Бог говорит о человеке как об образе и подобии не только Своем и еще кого-то, вместе с кем Он собирается творить человека. По версии Талмуда, Бог обращается за советом к ангелам. «В час, когда собирался Святой, благословен Он, сотворить человека, сотворил один чин ангелов служения. Сказал им: "Как вы считаете, сделаем человека по нашему образу и подобию?" Сказали перед Ним: "Владыка мира, каковы его дела?" Сказал им: "Так и так будет он поступать". Сказали перед Ним: "Владыка мира! Что есть человек, что Ты помнишь его?" Протянул свой мизинец между ними и сжег их. И так же – со вторым чином ангелов. Третий чин сказал перед Ним: "Владыка мира! Что пользы в том, что сказали первые? Весь мир – Твой, что хочешь сделать в Своем мире – делай!" Когда же дошло до поколения Потопа и поколения Вавилонской башни, дела которых извращены, сказали перед ним ангелы служения: "Владыка мира! Разве не прекрасно первые сказали перед Тобой?". Сказал им: "И до старости вашей Я тот же буду, и до седины вашей Я же буду носить вас..."» {Ис. 46: 4).

В Трактате Вавилонского Талмуда «Шаббат» (88 б) Господь дает Тору Моисею на горе Синай. Ангелы возражают: «Что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его?» (Пс. 8: 5). Свою точку зрения они аргументируют другим стихом того же псалма (8: 2): «Как величественно имя Твое по всей земле! Слава Твоя простирается превыше небес!». Иными словами, Тора находится «превыше небес» и не должна спускаться на землю. После убедительной речи Моисея в защиту человечества ангелы меняют свою точку зрения и цитируют первую половину того же стиха: «Как величественно имя Твое по всей земле!» Земля, то есть человечество, получает Тору.

Удивительным образом еврейский философ Маймонид (1135/38–1204), на которого ссылаются и Бейль, и Лейбниц, становится на сторону ангелов в этом споре. Для него человек умален перед ангелами, а не перед Богом. Человек невежественный, сказано в XII главе III части «Путеводителя растерянных», полагает, что весь мир создан только для него. Если что-то случится с ним вопреки его ожиданиям, он сразу решает, что мир зол. Но тот, кто обнаруживает изобилие зла в мире, забывает, что зла нет среди ангелов, звезд, минералов, растений и животных. Человек должен знать свое место и не думать, что весь мир сотворен для него. Он рангом ниже небесной сферы (ангелов, планет и звезд) хотя и выше всего, что есть на земле. Беды посланы человеку для его же блага или вообще не являются бедами. Философ подтверждает ничтожество человека словами Торы: «Вот народы – как капля из ведра» (Ис. 40: 15), «Человек подобен дуновению» (Пс. 143: 4), «Тем менее человек, который есть червь, и сын человеческий, который есть моль» (Иов 25: 6). О ничтожестве человека сказано, как мы знаем, также в восьмом псалме: «Что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его?» (Пс. 8: 5). Но восьмой Псалом далее повествует о величии человека и сына человеческого, а потому, вероятно, Маймонид его не цитирует.

Невозможно отделаться от мысли, что он полемизирует с восьмым псалмом, сражаясь с «антропоцентризмом».

Лейбниц в борьбе со скептицизмом Бейля прибегает к помощи Маймонида. По мнению Лейбница, «Маймонид имел право сказать, что, сравнивая ничтожество человека по отношению к универсуму, можно ясно видеть, что преобладание зла, если только оно существует среди людей, не может иметь места ни между ангелами, ни между небесными телами, ни между элементами и безжизненными соединениями, ни между многими видами животных»[1]. Человек – лишь часть творения, причем не самая выдающаяся. Он не может знать, как дисгармония его существования вписывается в гармонию целого. Более того, по мысли Лейбница, гармония не может существовать без разнообразия и противоречий[2].

Оппозиция такому учению возникала всякий раз, когда история окунала философов в свои помои. В 1758 году, через два года после начала Семилетней войны, Вольтер написал своего «Кандида», комбинацию плутовской повести и философского романа. В роли Маймонида здесь, по-видимому, выступает стамбульский дервиш, возникающий в последней, тридцатой, главе. С точки зрения дервиша, совершенно не важно, изобилует на земле зло или добро. Ведь когда его величество султан отправляет посольство к своему вассалу в Египет, он не заботится о корабельных крысах. Словами Бейля рассуждает философ Мартен, убедившийся в правоте манихейства. В роли Лейбница выступает воспитатель Кандида Панглосс, уверенный, что все к лучшему в этом лучшем из миров. Сам Вольтер – прообраз и Мартена, и Панглосса, и дервиша одновременно. Его бегство от Фридриха II, которого он пытался просветить, напоминает приключения героев повести и в некотором роде типично для философов. Платон пытался просветить сицилийских тиранов Дионсисия Старшего и Дионисия Младшего, бежал от Дионисия Младшего, был продан в рабство Дионисием Старшим и выкуплен друзьями. Маймонид бежал от мусульманских фанатиков из Андалузии в Магриб, из Магриба в Палестину, из Палестины – в Египет. Наконец, апостол Павел объездил море и землю, неся благую весть, попал под суд, хитростью избежал приговора, совершил вместе с тюремщиками путешествие по морю, пережил кораблекрушение и т.п.

«Плач доктора Фаустуса»

Павла мы не случайно поместили в этот список. Именно его избрал своей мишенью Мартин Бубер, «Апостол язычников» оказался у него предтечей Гегеля. С точки зрения Бубера, божество Павла и Гегеля

[1] *Лейбниц Г.-В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла. С. 309. Параграф 263.

[2] *Tudor J.M.* Sound and Sense: Music and Musical Metaphor in the Thought and Writing of Goethe and his Age. P. 380.

аморально. Оно готово жертвовать человеком, превращая его из цели в средство (прием, категорически запрещенный Кантом в «Критике практического разума»)[1]. В этом контексте можно понять роман Томаса Манна «Доктор Фаустус». Композитор Адриан Леверкюн – герой романа. Последним его сочинением стала симфоническая кантата «Плач доктора Фаустуса». В основе кантаты (как сообщает нам рассказчик, друг композитора) лежит история из народной книги о жизни и смерти великого мага. Когда приходит его час, доктор Фаустус собирает своих друзей, задает им пир и рассказывает о своей судьбе. Адриан поступает аналогичным образом: собирает друзей, сообщает им о своем договоре с Диаволом и начинает исполнять «Плач», но срывается в сумасшествие и какофонию. «Плач доктора Фаустуса» – это плач Иова, беседа страдальца с друзьями, которые пришли его утешить. И, конечно, контрапунктом к плачу является ангельский хор, воспевающий совершенство творения.

И плач, и ангельский хор мы встречаем в пьесе Леверкюна для баритона, органа и струнного оркестра на текст оды Клопштока «Весенний праздник». В самом начале оды (как и в начале «Фауста» Гёте) мы встречаем *die Jubelchöre der Söhne des Lichts* – «радостные хоры сыновей света», то есть хоры ангелов. Поэт не может к ним присоединиться, взлетев вверх, как он не может и ринуться в океан миров. Он – всего лишь «капля из ведра», но и капля стекает с руки Всемогущего. Здесь явная аллюзия на Исайю (40: 15), перекликающаяся с текстами Лейбница, Бейля и Маймонида. Поэт возглашает «Аллилуйя! Аллилуйя!» Но вслед за этим: «Я вышел молиться и жалуюсь?» И далее следует почти прямая цитата из Псалма (83: 7): «Ты рассеешь все мои сомнения, о Ты, кто поведет меня через темную долину смерти». Восторг перед Творением, который выражен в оде Клопштока, у Леверкюна переходит в нечто иное. Рассказчик вспоминает об увлечении композитора природой и космосом, напоминающем страсть отца Адриана «предаваться размышлениям о первоэлементах». Продолжением этого увлечения была симфония «Чудеса Вселенной». В симфонии есть «восхищение величием». Не только человек, но вся наша Вселенная – «капля из ведра» в устрашающе гигантских просторах космоса. Эти просторы не имеют ничего общего с мерой и разумом. По поводу некоторых «творений Божьих», относящихся к небесной механике, никак нельзя воскликнуть «Осанна!». Квинтэссенция симфонии – «люцеферовская сардоника, пародийно-лукавая хвала, адресованная, кажется, не только ужасному механизму мироздания, но и медиуму, в котором он вырисовывается, пожалуй, даже повторяется, музыке, космосу звуков…»[2]. Космос звуков, музыка, равно как и сама гармония (симфония) сфер – ужасны.

[1] *Бубер М.* Два образа веры / Пер. с нем. под ред. П.С. Гуревича, С.Я. Левит, С.В. Лезова. М.: Республика, 1995. С. 287–288. См. подробнее: *Ковельман А.Б.* Слово и дело. Перипетии логоса в новоевропейской культуре // Вопросы философии. 2018. № 1. С. 84–85.

[2] *Манн Т.* Доктор Фаустус / Пер. с нем. Н. Ман и С. Апта. М.: Астрель, 2010. С. 327.

Они ничем не напоминают «стройный мусикийский шорох» Тютчева, «созвучье полное в природе».

Кажется, в романе Томаса Манна нет цитаты из восьмого псалма. Но философская интуиция заставляет искать здесь смысл этой цитаты. В 1956 году Ш.Х. Бергман (1883–1975), израильский философ, рожденный в Праге во времена Австро-Венгерской империи, прочел три лекции, посвященные памяти основателя и первого президента Еврейского университета в Иерусалиме Й.Л. Магнеса (1877–1948). «В разгар ошеломляющей катастрофы еврейского народа» Магнес повторил слова Рабби Леви Ицхака из Бердичева: «О Владыка мира! Я не прошу Тебя, чтобы Ты открыл мне тайны Твоих путей, ибо я не в силах их понять. Я не спрашиваю, *почему* я страдаю, но только хочу знать, страдаю ли я ради *Тебя*». Бергман формулирует вопрос рабби Леви Ицхака философски. Следует оценить позицию человека перед Богом, чтобы понять, имеют ли смысл его страдания. Нет ли в положении человека признаков нетерпимой гордости и заносчивости? Ведь написано (Пс. 8: 4–5): «Что есть человек, что Ты помнишь его, и *сын человеческий*, что Ты посещаешь его? Не много Ты умалил его пред ангелами: славою и честью увенчал его». Псалом утверждает незначительность человека, с одной стороны, и его близость к Богу – с другой. И далее Бергман пишет: «Как соединить эти две крайности: абсолютную зависимость человека от его Творца и самостоятельность человека как твари, наделенной разумом, который является нашим наивысшим критерием ценности? В конце романа “Доктор Фаустус” Томас Манн говорит о “духе культуры, в котором благоговение перед богами глубин и нравственный культ олимпийского разума и ясности сливаются в единое благочестие”. Возможно ли такое слияние или объединение? Возможен ли договор между человеком и Богом и как его заключить?»[1]

Поиск ответов на эти вопросы у великих философов прошлого, говорит Бергман, оставляет нас разочарованными. Декарт считал разум наивысшим критерием ценности. Бог Декарта послушен разуму. У Декарта человек, наделенный разумом, возвышается над животными. Лейбниц принял средневековое воззрение, согласно которому человек занимает среднее положение между животными и ангелами. Для Лейбница нет никакой проблемы в том, что человек – Бог в миниатюре. Проблема возникла только с Кантом, который совершил «коперникианский переворот» в обратном смысле. Если Коперник превратил Землю, ранее считавшуюся центром Вселенной, в крошечную планету, вращающуюся вокруг Солнца, то Кант сделал человека центром мироздания. Фихте и Конт продолжили работу Канта, поставив человека на место Бога.

Бергман, как мне кажется, несправедливо обвиняет в «коперникианском перевороте» новоевропейское сознание, соблазненное якобы научно-техническим прогрессом. На самом деле возвышение человека

[1] *Bergman Sh.H.* God and Man in Modern Thought: Man as the Heir of God // Judaism. Spring 1957. Vol. 6, 2. P. 99–100.

до Бога есть уже в основах иудаизма и христианства. Сын человеческий воссядет на трон рядом с Богом, и ему будут даны власть и слава в конце времен. Даже смерть будет положена ему под ноги. Человек в унижении и уповании может «благодарны слезы лить» вместе с Державиным, радостно восклицая: «Я царь – я раб – я червь – я бог». Или может вместе с Бродским взывать к бесстрашию, если и когда наступила старость, и «червяк устал извиваться в клюве». Тогда пифагорейская музыка сфер теряет актуальность и остается сказать: «Внемлите же этим речам, как пению червяка, /а не как музыке сфер, рассчитанной на века. / Глуше птичкиной песни, оно звончей, чем / щучья песня. Того, что грядет, не остановить дверным / замком. Но дурное не может произойти с дурным / человеком, и страх тавтологии – гарантия благополучья».

Раздел 15

Ключевые слова: кантилляция Торы, таамей-амикра, теамим, знаки кантилляции, масоретские пометы, акценты, экфонетическая нотация

Евгения Хаздан

Область научных интересов: традиционная музыкальная культура евреев Восточной Европы

Независимый исследователь

Фото Николая Бусыгина
Москва, 2017

В разделе рассматриваются вопросы, которые из века в век вызывают разногласия исследователей еврейской музыкальной культуры. Насколько давней была традиция кантилляции и могла ли она сохраняться в неизменном виде? Является ли чтение Торы музыкальным явлением? Как соотносятся пометы, разработанные масоретами, с другими формами безлинейной нотации? Автор предлагает ракурс, в свете которого противоречия не выглядят более неразрешимыми.

Три вопроса в истории изучения еврейских знаков кантилляции*

Знаки кантилляции как этнокультурый концепт

Кантилляция Торы – область музыкальной культуры евреев Восточной Европы – вызывает немало разногласий. На некоторые из них указывал еще Лазарь Саминский (1882–1959): «Изучение музыки троп сводится <…> к разрешению трех вопросов: о давности троп, об истинном их происхождении и об отношении мелодии троп к бытовой народной мелодии»[1]. В той или иной форме означенные вопросы приходится решать не только тем, кто занимается еврейской музыкой, но и музыковедам-палеографам и историкам, чьи интересы распространяются на византийскую, античную или древнеславянскую традиции, филологам и лингвистам, обращающимся к текстам Священного Писания (в том числе с позиции различных христианских конфессий), богословам и религиоведам. С течением времени меняются приоритетные направления: если ученые XIX века стремились привести доказательства древнего происхождения знаков[2], то чем дальше, тем острее встает вопрос о сохранности мелодий, передаваемых с их помощью.

Вопрос происхождения системы кантилляционных знаков непосредственно связан с другим: были ли различные формы безлинейных нотаций ответвлениями единой традиции, имеющей некие общие корни и передаваемой вместе с песнопениями, которые они фиксировали, либо это автохтонные типологически сходные явления?

Пожалуй, только последний из сформулированных Саминским вопросов более или менее разрешен: интонации синагогальных песнопений являются органической составляющей в мелодиях песен на идише и во многих клезмерских наигрышах[3]. К ним также обращаются

* Выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – Теория – Практика».

[1] *Саминский Л.И.* Библейская мелодия (К вопросу о тропах) // *Саминский Л.И.* Об еврейской музыке: Сб. статей. СПб.: Типография «Север», 1914. С. 18. Тропами исследователь называл «мелодии, какими читают Св. Писание» (Там же).

[2] Например: *De La Fage J.A.* Histoire générale de la musique et de la danse. T. 2: Antiquité. Musique des Egyptiens et des Hébreux. Paris: Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1844. P. 386. Опираясь на текст Де Ла Фажа, Адам Олесницкий (1842–1907) добавляет несколько собственных аргументов, в частности такой: «…в позднейшие времена, когда уже была известна система музыкальных знаков греческая и римская, происхождение еврейской акцентуации было бы совершенно бесцельно» (*Олесницкий А.А.* Древнееврейская музыка и пение // Труды Киевской духовной академии. 1871. Декабрь. С. 397).

[3] Это явление принято рассматривать либо исходя из представления о единой модальной основе (*Werner E.* A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews. University Park: The Pennsylvania State University. 1976. XIII; *Хаздан Е.В.* Модальные основы идишского

композиторы, ищущие источник для создания национального интонационного словаря. Ряд исследователей представляют литургическую традицию неким ядром, взаимодействующим со всеми периферийными сферами еврейской музыкальной культуры[1]. Однако подобное решение становится возможным лишь при условии, что кантилляция расценивается как явление музыкальное, а знаки, соответственно, – как одна из форм экфонетической нотации. С таким положением согласны далеко не все ученые.

Мы предлагаем исследовать традицию синагогальной кантилляции как единую систему, исходя из ее структуры и способов взаимодействия ее элементов (в том числе и знаков кантилляции как подсистемы), чтобы в результате – не дать окончательные ответы на вопросы, кочующие из столетия в столетие, а снять порождающие их противоречия, которые с позиции компаративистики выглядят неразрешимыми.

Термин, которым в еврейской традиции обозначается предмет нашего исследования, – *таамей-амикра* или *теамим*[2] – не имеет равнозначного перевода в европейских языках. Исследователи называют их масоретскими знаками, акцентами, знаками пунктуации, кантилляции, музыкальными знаками и даже нотацией. Ни один из названных вариантов нельзя признать полностью релевантным. Первый термин – масоретские знаки (или пометы) – в реальности шире, поскольку *теамим* являются лишь частью системы обозначений, предложенных масоретами[3], остальные же акцентируют какую-либо одну из функций этих помет.

Таамей-амикра относятся к метаграфическим знакам. Это невербальные компоненты, участвующие в организации текста. Ключевая функция *теамим* – обеспечивать верное прочтение и понимание текста, помогать в раскрытии его смысла. На разных уровнях эта задача может решаться через 1) расстановку ударений в словах, 2) уточнение грамматических связей в предложении, 3) выстраивание определенного интонационного и ритмического рельефа фразы. Эти позиции неразделимы: знак одновременно может и указывать на ударение в слове, и соединять

фольклора // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: Сб. статей / Под ред. Н.С. Степанской. Минск: Бестпринт, 2006), либо как проникновение интонаций народных песен в литургию (*Wohlberg M.* The Music of the Synagogue as a Source of the Yiddish Folksong // Journal of Synagogue Music. 2010. Vol. 35. P. 6–34).

[1] Например: *Степанская Н.С.* Способы вокального интонирования в музыкальной практике евреев Восточной Европы // Материалы XII Ежегодной Международной междисциплинарной конференции по иудаике. В 2 ч. Ч. 1. М.: Пробел-2000, 2005. С. 274–275.

[2] В латинской транслитерации: *ta'ame hamikra'* или *te'amim*.

[3] Масореты (от *масора*: ивр. מָסוֹרָה – предание, свод указаний, служащих сохранению канонизированного текста Торы) – ученые, толкователи и комментаторы священных текстов, унифицировавшие и зафиксировавшие их традиционное произношение. Наиболее известные масореты Бен Нафтали (приблизительно 890–940), Моисей Бен Ашер (850–900) и его сын Аарон Бен Моисей Бен Ашер (900–940). Рукописи последних являются основой современных изданий ТаНаХа.

или разделять его со следующим (устанавливая градации этого отделения), и определять интонацию и динамику его произнесения.

Слово *там* имеет широкий спектр значений, в числе которых «вкус», «ударение», «причина», «смысл», «разум»; то есть словосочетание *таамей-амикра* с некоторыми оговорками можно перевести как «осмысленное чтение», «чтение со вкусом»[1]. Эти знаки напрямую связаны с озвучиванием письменного текста, и мы вправе рассматривать их как элементы письменного языка культуры (подобно, например, знакам препинания). Однако в реальности они занимают некое промежуточное положение: имея письменную природу, *теамим* функционируют в формате устной традиции. Эти знаки играют подчеркнуто служебную роль: снабженные ими свитки не могут быть использованы в литургической практике[2]. Публичное произнесение священных текстов должно соответствовать нормам, закрепленным при помощи *таамей-амикра*, но сами они – в своем письменном виде – в синагогальной службе участвовать не могут. Письменно-устная форма, характерная для ашкеназской музыкальной традиции в целом[3], в отношении масоретских знаков проявляется также в том, что они направлены на озвучивание текста, его произнесение.

Таамей-амикра не являются самостоятельной системой обозначений, это составная часть разветвленного аппарата примечаний, которые служат для уточнения орфографии и синтаксиса библейского текста. Наряду с *теамим* в нем есть также *некудот* (точки) – знаки, передающие гласные звуки – долгие, краткие и сверхкраткие, а также знаки, уточняющие произношение отдельных согласных букв (например, показывающие их взрывной или щелевой вариант произношения). Весь аппарат в свою очередь является частью *масоры*[4] – свода предписаний, содержащего также примечания по поводу встречающихся случаев различного написания одних и тех же слов, указания на чтение некоторых слов иначе, чем они написаны, подсчета тех или иных элементов текста и многое другое.

[1] См.: *Beck M.* De accentuum usu et abusu Musico Hermeneutico: Dissertatio // Thesaurus theologico-philologicus, sive Sylloge dissertationum el-egantiorum ad selectiora et illustriora Veteris et Novi Testamenti loca. Amsteldami. Excudunt H. & V. Th. Boom, 1701. P. 563; *Олесницкий А.А.* Древнееврейская музыка и пение. С. 395 и др.

[2] Говорить о полном отсутствии каких-либо привнесенных деталей в текст мы не можем, так как достаточно часто встречаются свитки, в которых буквы имеют крошечные венчики (*тагиним*) – один или три, порой весьма замысловатые. Ими, согласно заповеди *тиферет*, украшают текст. Венчики (иногда их называют коронами) не несут никакой семантической нагрузки и не принимают участия в организации текста.

[3] Об этом см.: *Хаздан Е.В.* Письменное и бесписьменное в традиционной музыкальной культуре ашкеназов // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 132–149.

[4] Слово *масора* (ивр. – предание) считается производным от корня מסר – «передавать»; в Книге пророка Иезекииля (Иез 20: 37) оно появляется в значении «узы [завета]» от корня סר – связывать.

Публичное чтение (кантилляция) священных текстов – постоянная, устойчивая практика, сохраняющаяся на протяжении длительного времени. На древнееврейском и арабском языке первые труды, в которых разъяснялись особенности использования *теамим*, появились в X–XI веках[1], однако интонирование священных текстов в них не рассматривалось как музыкальное явление (к причине такого подхода мы обратимся позже). Давность возникновения кантилляции и ее сохранность становятся предметом обсуждения еще в период Средневековья. Одним из первых апологетов, утверждавших, что традиционный метод чтения Торы в земле Израиля был сохранен и передавался без искажений из поколения в поколение, был караимский грамматик и комментатор Св. Писания Абу аль-Фарадж Гарун (1226–1286)[2]. В XVI–XVII веках исследователи, направляемые, с одной стороны, интересом к изучению каббалы, с другой – потребностями нарастающего протестантского движения, во главу угла ставили не столько вопрос о времени и месте возникновения письменности, сколько о собственно языке Торы как праязыке, давшем начало всем европейским наречиям[3]. Элия Левита (1468/1472?–1549), исследовавший масоретскую традицию, привел данные, свидетельствующие о том, что знаки кантилляции появились после письменной фиксации Талмуда[4]. Однако вплоть до конца XVIII века многие европейские ученые выступали с критикой этой позиции.

В трудах Йоханнеса Рейхлина (1455–1522), Себастьяна Мюнстера (1489–1552), Эрколе Боттригари (1531–1612), Марена Мерсенна (1588–1648), Афанасия Кирхера (1602–1680)[5], Джулио Бартолоччи (1613–1687)

[1] Наиболее известным является трактат «Sefer dikduke ha-Te'amim» («Книга точной передачи масоретских знаков», первая половина X века). Его автор, Аарон бен-Моисей Бен-Ашер (Абу Сайд Харун бен Муса) был последним представителем семьи, из поколения в поколение занимавшейся исследованиями масоры. В Каирской генизе были найдены многочисленные документы на арабском языке и в их числе «Hidayat al-Qari» («Наставление чтецу»). См.: *Yeivin I.* Introduction to the Tiberian Masorah // Masoretic studies. Vol. 5. Scholars Press, 1980; *Dothan A.* From the Masora to Grammar: The Beginnings of Grammatical Thought in Hebrew // Leshonenu. 1990. №. 54. P. 155–168; *Eldar I.* "Mukhtasar (an abridgement of) Hidayat al-Qari": a grammatical treatise discovered in the Genizah // Genizah Research after Ninety Years; the Case of Judaeo-Arabic. Papers Read at the Third Congress of the Society for Judaeo-Arabic Studies / Ed. by J. Blau, S.C. Reif. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 67–73, etc.

[2] Об этом см.: *Eldar I.* "Mukhtasar (an abridgement of) Hidayat al-Qari": a grammatical treatise discovered in the Genizah. P. 151.

[3] Обзор трудов, фактически составивших начало сравнительного европейского языкознания см.: *Вартанов Ю.П.* Сравнительное семитское языкознание в Европе XVI–XVII вв. // Источниковедение культурных традиций Востока: гебраистика – эллинистика – сирология – славистика: Сборник научных статей / Отв. ред. К.А. Битнер, Н.С. Смелова. СПб.: Петербургский ин-т иудаики, 2016. С. 46–69.

[4] См. третье введение к кн.: «Massoret ha-Massoret» («מסורת המסורת». Венеция, 1538) и трактат «Tuv taam» («טעם טוב ספר». Венеция, 1538).

[5] Вариант имени: Атанасий Кирхер.

принимается во внимание также и музыкальное значение *таамей-амикра*[1]. В трактате Рейхлина впервые даны нотные расшифровки знаков[2]. Однако лишь в XIX веке появились исследования, в которых еврейская литургия рассматривалась как музыкальное действо и интонационное содержание знаков главенствовало. В работах канторов Самуэля Намбурга (1815–1880), Джозефа Зингера (1840–1911), Авраама Баера (1834–1894), Эдуарда Бирнбаума (1855–1920) формируются способы анализа, ставшие затем ведущими в музыкальной компаративистике. Во второй половине XIX века были составлены коллекции, а затем и антологии; мелодии, зафиксированные в них, в дальнейшем принимаются за примеры звучания литургии. Разрабатывается теория модального строения песнопений, причем модусы соотносятся с греческими ладами и григорианикой[3]. В конце XIX века выходят два тома классической работы о *таамей-амикра* Вильяма Викеса (1817–1903)[4].

В России внимание к синагогальным песнопениям возникло на волне националистического движения на рубеже XIX–XX веков в среде музыкантов – студентов и выпускников Санкт-Петербургской консерватории. Лекция М. Шалыта «Еврейская музыка в прошлом и настоящем», состоявшаяся 26 февраля 1909 года, – одна из первых, организованных участниками недавно созданного Общества еврейской народной музыки в Петербурге (1908–1922), – возможно, была откликом на выступление в консерватории аббата Жана Батиста Тибо[5]. Просветительская деятельность Общества открыла новые направления исследовательской работы; одним из таких направлений стало изучение синагогальных напевов.

Первое описание на русском языке собственно синагогальной кантилляции и фиксирующих ее знаков дал человек, не имевший академического музыкального образования, но прошедший *хедер*

[1] Эти источники представлены в работе: *Adler I.* Hebrew Notated Manuscript Sources Up to Circa 1840: A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources. 2 Vols. München: G. Henle Verlag, 1989.

[2] *Reuchlin J.* De accentibus et orthographia linguae Hebraicae: Libri tres. Haguenau, 1518. F. LXXXIII ff.

[3] Об этом см.: *Seroussi E.* Music: The «Jew» of Jewish Studies // Jewish Studies: Journal of the World Congress of Jewish Studies. 2009. Vol. 46. P. 18–21.

[4] *Wickes W.* Hebrew Accentuation. A Treatise on the Accentuation of the three socolled Poetical Books of the old Testament: Psalms, Proverbs and Job. Oxford: Oxford University Press, 1881; *Idem.* Hebrew Accentuation. A Treatise on the Accentuation of the Twenty-one Socalled Prose Books of the Old Testament. Oxford: Clarendom Press, 1887.

[5] Жан Батист Тибо (Thibaut; 1872–1938) – французский музыковед, один из первых исследователей византийской музыки. Впервые дифференцировал типы невм. Схожие процессы проходили в других национальных культурах. В XIX веке велось активное изучение древнерусской певческой нотации, а также ее связей с византийскими и греческими источниками (Н.Д. Успенский, Д.В. Разумовский, В.М. Металлов, И.И. Вознесенский, Ю.К. Арнольд и др.). В начале 1914 года в Тифлисе вышла книга Спиридона Меликяна «Греческое влияние на теорию армянской музыки», начальные разделы которой посвящены *хазам*.

и *ешиву*, – художник, публицист и библиограф Давид Маггид (1862–1942)[1]. Ученый много лет посвятил попыткам изложить в простой форме суть кантилляции и лишь в 1927 году опубликовал о ней еще одну крупную статью[2].

Зиновий Кисельгоф (1878–1939) опубликовал кантилляционные напевы в заключительном разделе сборника «Песни для еврейской школы и семьи», где поместил нотации устойчивых мелодических формул, согласно которым интонировались священные книги[3].

В начале XX века еврейские музыканты в России были исполнены энтузиазма: они выступали с лекциями и докладами, по следам некоторых выходили публикации[4]. Кантилляционные напевы представлялись им «важнейшим из уцелевших обломков нашей древней музыкальной культуры» – «остатками или по меньшей мере метаморфозой древнейшей библейской мелодии»[5]. Еврейские композиторы, воодушевленные национальными идеями, искали самобытную основу для своего творчества. Они противопоставляли синагогальные напевы «бытовой мелодии», под которой понималась песенная традиция на идише, казавшаяся им искаженной многочисленными заимствованиями и поздними наслоениями[6]. В то же время, признавая наличие в религиозных песнопениях «чистых и древних элементов», исследователи допускали их недостаточную сохранность, подверженность изменениям.

После Первой мировой войны, а затем революции деятельность Общества еврейской народной музыки начала угасать. С утверждением

[1] *Маггид Д.* Гафтара // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. В 16 т. Т. 6. СПб.: Об-во для науч. евр. изд. и изд-во Брокгауз-Ефрон, 1910. Стб. 207–20; *Он же*. Кантилляция // Еврейская энциклопедия. Т. 15. 1913. Стб. 225–241.

[2] *Маггид Д.Г.* О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев // De musica. Вып. 3. Л., 1927. С. 140–154. Об истории создания этой работы см.: *Хаздан Е.В.* Давид Маггид. «Библейские акценты»: история одной публикации // Временник Зубовского института. Вып. 8: Зубовский институт: страницы истории. СПб., 2012. С. 58–73.

[3] Lider-zamlbukh far der idisher shul un familie. 82 lider far a drayshtimiken khor (oykh far solo) mit begleytung fun piano. Beylage fun trop (teamey amikra) / Tsuzamengeshtelt fun Z. Kiselgof, bearbet fun A. Zhitomirski un P. Lvov. Petersburg; Berlin: Gezelshaft far idishe folks-muzik in Peterburg un Leo Vints in Berlin, 1912. S. 128–131.

[4] *Саминский Л.* Библейская мелодия (К вопросу о тропах) // Новый Восход. 1912. № 10. С. 40–43. Статья написана по материалам доклада, прочитанного 27 декабря 1911 года. Повторно опубликована в: *Саминский Л.И.* Об еврейской музыке: Сб. статей. СПб.: Типография «Север», 1914. В том же сезоне на собраниях Общества еврейской народной музыки звучали доклады И. Каплана «Еврейская музыка древнего периода» (20 ноября 1911) и Д. Маггида (26 февраля 1912).

[5] *Саминский Л.И.* Библейская мелодия (К вопросу о тропах). С. 21. См. также в том же сборнике с. 41–43.

[6] См., например, публикацию полемики в: *Энгель Ю., Саминский Л.* Спор о ценности бытовой еврейской мелодии / Публ. и комм. Ю. Гуральника // Из истории еврейской музыки в России. СПб., 2001. С. 125–164.

Советской власти тема кантилляции стала нежелательной, а затем и табуированной как в связи с «клерикальной» основой, так и вследствие националистической направленности[1]. Исследования зарубежных коллег, касающиеся этой области, также надолго оказались недоступны для отечественных ученых.

Важнейшее направление работы Авраама-Цви Идельсона (1882–1938) состояло в сопоставлении богослужебных песнопений, бытовавших в разных общинах, и выявлении в них общих мелодических элементов, которые должны были помочь в отыскании инвариантов – тех самых храмовых мелодий, от которых, как считалось, вела свое происхождение литургическая практика[2]. Один из его последователей, Эрик Вернер (1901–1988), активно работавший в русле сравнительного музыкознания, назвал эти попытки «химерической мечтой»[3]. Сам он живописал романтическую картину слияния разнородных источников, в результате которого возникла ашкеназская литургическая традиция: «Сырой материал этого репертуара транслировался бардами, менестрелями, жонглерами, пока, в конце концов, не достигал канторов европейских синагог, наследуя из многих источников, разных местностей и периодов»[4].

Тем не менее Вернер упоминает о неких старейших элементах, «из которых сегодня осталось лишь несколько коротких мелодических формул, кажется, пришедших из Святой Земли из времен до разделения музыкальной традиции на ашкеназов и сефардов в IX веке»[5].

Соломон Розовский (1878–1962) полагал, что музыкальное значение тропов было утрачено[6]. Вместе с тем его работа, посвященная кантилляции Пятикнижия, содержит нотации троп – музыкальных формул, составляющих интонационное значение знаков кантилляции.

Причина, по которой даже самые скептически настроенные исследователи допускают сохранение в еврейской богослужебной практике мелодических ур-элементов, состоит в наличии устойчивой письменной традиции, которая фиксировала напевы при помощи специальных знаков.

Система масоретских помет оформилась существенно позднее, чем тексты, которым она была придана: знаки начали вносить в кодексы,

[1] Близкой была ситуация с изучением форм древнерусской нотации, резко сократившимся в 1920-х годах, его восстановление началось уже в 1960-х. См.: *Туманов С.* К вопросу об исследовании знаменного распева в советский период XX столетия // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. № 1 (17). С. 197–204.

[2] См.: Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies / Collected, classified end edited by A.-Z. Idelsohn. In X vol. 1914–1932.

[3] *Werner E.* A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews. P. 66. Здесь и далее перевод с английского мой. – *Е.Х.*

[4] Ibid. P. 19.

[5] Ibid.

[6] *Rosowsky S.* The Cantillation of the Bible: the Five Books of Moses. New York: The Reconstructionist Press, 1957. P. 17.

распространявшиеся в IV–VI веках н.э. Помимо дошедшей до настоящего времени тивериадской системы знаков, существовали более ранние вавилонская и палестинская[1]. Самый ранний из дошедших до нас полностью текст с масоретским аппаратом – так называемый Ленинградский кодекс – датируется 1008–1010 годами[2].

Разработанная масоретами система помет существует в неизменном виде более тысячи лет. Она сохраняет свою значимость для всех, исповедующих иудаизм, а также для тех, кто занимается еврейской культурой. Может ли это означать, что и передаваемые ею напевы также не претерпели никаких изменений?

К вопросу о сохранности традиции

Исследователи, полагавшие, что синагогальная традиция сберегла те песнопения, которые звучали в Храме, апеллировали к непрерывной устной трансляции (состоящей в регулярном воспроизведении и обучении), которая являлась для них авторитетным и неоспоримым подтверждением подлинности звучащей музыки[3]. О преемственности литургической традиции со времен Храма и сохранении в богослужебной практике интонационного ядра «подлинной еврейской музыки» писали, например, Давид Аарон де Сола (1796–1860)[4], Эдуард Бирнбаум.

[1] Эти системы знаков, как правило, рассматриваются как самостоятельные, различающиеся как по ареалам распространения, так и по расположению знаков и способам их применения. Тем не менее ученые отмечают влияние, например, вавилонской системы на тивериадскую (см.: *Shoshany R.* Biblical Accents: Babilonian // Encyclopedia of Hebrew Language and Libngvuistics / Gen. ed. G. Khan. Vol. I: A–F. Leiden; Boston: Koninklijke Brill NV, 2013. P. 268), а также указывают на существование так называемой «расширенной тивериадской» системы («the Expanded Tiberian»), в которой используются «тивериадские» огласовки для передачи «палестинского» произношения (см.: *Fassberg S.E.* Languages of the Bible // The Jewish Study Bible / Ed. by A. Berlin, M.Z. Brettler, M. Fishbane; Jewish Publication Society Tanakh Translation. Oxford University Press, 2004. P. 2064).

[2] В печатных изданиях некоторые из помет (передающие произношение гласных звуков, уточняющие произношение согласных, акценты, примечания) стали появляться не ранее выхода «Biblia Rabbinica» Феликса Пратенсиса (то есть после 1517–1518 годов). В Комплютенской Полиглоте (1522) *теамим* так же, как и греческие акценты, были опущены за исключением двух знаков – *этнахта* и *соф пасук* (указывающих на середину и конец стиха). См.: *Schenker A.* From the First Printed Hebrew, Greek and Latin Bibles to the First Polyglot Bible, The Complutensian Polyglot: 1477–1577 // Hebrew Bible. Old Testament. The History of Its Interpretation: Vol. II: From the Renaissance to the Enlightenment (1300–1800) / Ed. by M. Sæbø. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprech, 2008. P. 289, 290.

[3] Подробнее об этом см.: *Seroussi E.* Music: The «Jew» of Jewish Studies. P. 15.

[4] *De Sola D.A.* An Historical Essay on the Poets, Poetry and Melodies of the Sephardi Liturgy // The Ancient Melodies of the Liturgy of the Spanish and Portuguese Jews / Ed. by E. Aguilar and D.A. de Sola. London: Wertheimer, 1857. P. 1–23.

Однако фольклористы второй половины XIX – начала XX века поставили под сомнение надежность устной фиксации. Вариативность собираемого материала они полагали не столько проявлением творческого начала, сколько свидетельством непрочности памяти. Вследствие этого уверенность в сохранности синагогальной кантилляции стала связываться с ее опорой на письменную традицию. Однако теперь сама форма фиксации – *теамим*, воспринимаемые как аналог давно вышедших из музыкальной практики невм, крюков или хазов, – представлялась европейским исследователям архаичной и недостаточно точной. Характеризуя систему кантилляционных знаков, Идельсон подчеркивал, что человек, не знакомый с напевом, не может ничего прочитать по записи: «… акценты обозначают небольшие паттерны с их приблизительной интерваликой <…> Тот факт, что одни и те же акценты применяются для всех двадцати одной книги, безотносительно к различиям модусов, доказывает, что они – только примитивные знаки, напоминающие о повышении и понижении голоса. Они не обозначают ни звукоряда, ни ритма, ни тональности, ни темпа, ни интервалов, ни ступеней»[1].

Практически в каждом поколении мы находим как исследователей, уверенных в аутентичности, высокой сохранности кантилляционных напевов, так и настаивающих, что традиция не сохранила подлинных мелодий. Опоры на письменную традицию, которая к тому же имеет такие «степени защиты», что внесение в текст изменений – намеренное или случайное – практически исключено, – здесь оказывается недостаточно.

Однако статья Э. Серусси, напечатанная в 2002 году[2], дает повод взглянуть на эти споры под другим углом. Публикация подытоживает двенадцатилетнюю исследовательскую работу; в ней представлены разыскания, связанные с обнародованными в 1724–1727 годах пятьюдесятью итальянскими парафразами на псалмы, созданными Бенедетто Марчелло («Estro poetico-armonico: Parafrasi sopra li salmi»). Мелодии, зафиксированные Марчелло, сопоставлены с этнографическими записями, выполнявшимися в разное время в той же местности.

Десять номеров коллекции Марчелло написаны на литургические мелодии, бытовавшие в Венецианском гетто. Мензуральная запись оригинальных еврейских мелодий дана композитором в начале пьес. Нотация идет справа налево, следуя за направлением еврейского текста, подписанного под нотной строкой. Эти синагогальные мелодии признаны одними из самых ранних документальных фиксаций музыки еврейской синагогальной традиции[3].

[1] *Idelsohn A.-Z.* Jewish Music in its Historical development. New York: Schocken books, 1975. P. 69.

[2] *Seroussi E.* In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's "Estro Poetico-Armonico" // The Jewish Quarterly Review. 2002. Vol. 93. № 1–2. P. 149–199.

[3] А.-Ц. Идельсон, однако, полагал, что мелодии, зафиксированные Марчелло, имеют скорее всего германское происхождение. См.: *Idelsohn A.-Z.* Jewish Music in its Historical development. P. 202, 171.

«Parafrasi» Марчелло были популярны в Европе в XVIII и XIX веках, они выходили в переводе на французский, немецкий, шведский, английский, русский языки, порой публиковались без текста как инструментальные произведения. В то же время Идельсон, а позже Лео Леви (1912–1992) записывали устные варианты тех же мелодий более чем через двести лет после Марчелло. На распространенность этих напевов в традиционных общинах указывал также Бирнбаум. Анализ одной из мелодий показывает: в сефардской традиции сохранилось множество ее вариантов. Более того, Серусси обращает внимание на ряд повторяющихся мотивов, которые передают интонации некоторых *таамей-амикра*[1]. Ученый сообщает, что мелодии, зафиксированные Марчелло, сохранились на севере Италии в общине Феррары в устной традиции до нашего времени, причем совпадение настолько полное, что он поначалу заподозрил, что среди регентов Феррары циркулируют транскрипции мелодий Марчелло. Однако многие факторы свидетельствуют о высокой степени автономности светской и литургической музыкальных традиций. На их непересечение обращал внимание и сам Марчелло. В предисловии ко второму тому «Parafrasi» он писал, что у итальянских евреев нет записанной музыки – «они поют гимны, песни и псалмы только в соответствии с мелодиями, передаваемыми от поколения к поколению»[2].

Мнения по поводу мелодий, зафиксированных Марчелло, разделились. Часть исследователей полагает, что он записал и аранжировал подлинные еврейские песнопения, другие сомневаются в их аутентичности, видя в них лишь искажение давних традиционных напевов, третьи находят в этой музыке отражение межнациональных кросс-культурных связей. Однако в результате проведенного Э. Серусси исследования становятся неоспоримыми два факта. Во-первых, эти мелодии – каково бы ни было их происхождение – функционировали в качестве важнейших напевов еврейской литургии; во-вторых, они – уже после публикации Марчелло – продолжали сохраняться в устной традиции на протяжении как минимум трехсот лет.

По отношению к ашкеназской традиции исследований такого масштаба не проводилось. При этом вопрос о давности происхождения конкретного песнопения для фольклориста весьма значим: маркерами архаичности отдельных фольклорных жанров могут выступать особенности строения мелодии (простота, ангемитонность, небольшой амбитус и т.п.), способы звукоподачи (например, так называемый обрядовый звук) и др.[3] А.Н. Веселовский обращал внимание на избирательность

[1] *Seroussi E.* In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-century Venetian Ghetto. P. 184–185.

[2] Цит. по: Ibid. P. 198.

[3] Например, по мнению Т. Владышевской, о восхождении напевов к глубокой древности «можно судить по их архаичным интонациям распевной речи, мелодике распеваемых слов» (*Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. С. 143).

памяти, способной удерживать и обновлять те формулы, образы, сюжеты, «которых суггестивность полнее и разнообразнее», в то время как забываются другие, «которые в данное время ничего нам не подсказывают»[1]. Некоторые ученые полагают, что именно устная традиция сохранила еврейские тексты в ранний период истории: «Если бы не устная традиция, литература Израиля вряд ли сохранилась бы после двух катастроф: 587 года до н.э. и 70 года, не говоря уже о других ситуациях, в которые попадала страна. В самом деле, не трудно себе представить, что большинство рукописей могло быть утрачено в последовавших за катастрофой грабежах и пожарах, а изгнанники не могли унести с собой ничего или могли взять очень мало. Литература, существовавшая только в письменном виде, в такой ситуации не сохранилась бы. Но в действительности большая часть этой литературы могла быть восстановлена теми, кто ревностно хранил ее в памяти»[2].

В закреплении в памяти текста чрезвычайно важная роль отводилась его интонированию – напеву, суггестивная роль которого, безусловно, осознавалась. «То, что было выучено в юности, поддерживается постоянными повторениями на протяжении лет. Мелодия становится ценным помощником, сохраняя смысл текста и, пожалуй, нет стиха, который цитировался бы без нее», – писал Викес[3]. При взгляде с этой позиции становится очевидной еще одна, четвертая функция *теамим* – мнемоническая. (В этом контексте любопытно сравнение Веселовским удерживаемых памятью фрагментов с музыкальными формулами: «…иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенные памятью…»[4].)

В таком случае иным оказывается сопряжение элементов, составляющих синагогальную кантилляцию: сохранению подлежит не музыка, не мелодия как таковая, а текст. Напев же является действенным инструментом – способом «разметки» текста и формой его запечатления. Косвенным подтверждением этому служит и сохранение *таамей-амикра* вопреки сформировавшейся и повсеместно распространившейся

[1] *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику. Вопросы и ответы // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / Гл. ред. С.Я. Левит, автор вст. статьи и комм. И.О. Шайтанов. 2-е изд., испр. СПб.: Университетская книга, 2011. С. 73. Впервые работа опубликована в «Журнале Министерства народного просвещения». Ч. CCXCIII. 1894. № 5. Отд. 2. С. 21–42.

[2] *Соджин Дж.А.* Долитературная стадия библейской традиции. Жанры // Библейские исследования: Сборник статей / Сост. Б. Шварц. М., 1997. С. 82.

[3] *Wickes W.* Hebrew Accentuation. A Treatise on the Accentuation of the Three Socolled Poetical Books of the Old Testament: Psalms, Proverbs and Job. Oxford: Oxford University Press, 1881. P. 3, footnote 8.

[4] *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику. Вопросы и ответы. С. 73. На мнемоническую функцию тропов указывал также Розовский: *Rosowsky S.* The Cantillation of the Bible: the Five Books of Moses. P. 528.

нотной формы письма[1]. Здесь важны общий вид страницы и иерархия в нем разных элементов. Крохотные масоретские знаки располагаются как бы *внутри* строки (некоторые из символов ставятся под словом, другие – над ним, есть и те, которые размещены между слов). Слова не разбиваются на слоги (в иврите вообще отсутствуют переносы, так как практически любые две-три буквы могут составлять слово или значимый корень) – их можно читать, не обращая внимания на пометы. Текст, размеченный *теамим*, практически не увеличивается в объеме. Но дело даже не в экономичности фиксации. В европейской записи главенствующей, организующей пространство страницы становится нотная строка. Слова *подписываются* под нею, как бы *добавляются* к музыкальному тексту. В масоретской записи главным остается основной текст: на нем концентрируется все внимание читающего[2].

Возможно, именно иерархия функций распеваемого текста и мелодии является причиной, по которой носители традиционной культуры уверены в сохранности мелодических формул. С одной стороны, залогом выступает абсолютно точная письменная передача текста[3], с другой – регулярное его публичное чтение, при котором ошибка неизбежно будет замечена[4]. Безукоризненное исполнение задачи свидетельствует о безупречности инструмента, при помощи которого она была осуществлена.

Отчасти поэтому еврейские исследователи вплоть до конца XIX века, описывая знаки кантилляции, перечисляя их возможные сочетания, подчеркивая их важность для понимания и правильного прочтения текста, не останавливались на их музыкальном значении.

[1] Отказ от европейской нотации исследователи комментируют крайне редко. Вернер пишет о «продолжительном нежелании» (reluctance) евреев записывать мелодическую линию нотами, связывая его со свободной импровизационностью: «До сих пор канторы, даже те, кто используют ноты, шарахаются от нотации, когда поют сольные пассажи в синагоге» (*Werner E.* A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews. P. 16).

[2] Об этом см.: *Хаздан Е.В.* Знаки кантилляции: почему бы не записать их нотами? // Евреи Европы и Ближнего Востока: история, языки, традиция, культура: Материалы Международной научной конференции памяти Т.Л. Гуриной. СПб.: Петербургский институт иудаики, 2015. С. 249–255.

[3] К свитку Торы предъявляются определенные требования, и лишь их полное соблюдение дает право считать свиток *кошерным*. Если в нем не хватает буквы или, наоборот, добавлена лишняя буква, если не соблюдены интервалы и какая-либо буква касается другой, либо если любая из букв повреждена и не читается, свиток считается непригодным. Обнаруженную ошибку необходимо исправить в определенный срок, а если это невозможно, свиток хранят в специальном архиве или захоранивают в *генизе*. В Талмуде есть наставление: «и когда ты учишь сына своего, учи его по исправленному свитку (Вавилонский Талмуд, трактат Песахим, 112а), исполнение этого правила исключает возможность запомнить неверное написание.

[4] Необходимо упомянуть также об обязательном обучении Торе всех мальчиков и самостоятельном изучении священных текстов, считающимся нормой для всего мужского населения общины.

В то же время свои трактаты они создавали для людей, воспитанных в традиции и с раннего детства впитавших эти интонации. Грамматиков, комментаторов Торы, талмудистов заботили лексические и грамматические связи, которые обеспечивают верное понимание текста. Работы Давида Кимхи (ок. 1160–1235), написавшего одно их первых руководств для *сойферов* (писцов), и многих поколений его последователей вплоть до конца XIX века рассчитаны не столько на того, кто учится произнесению (кантилляции), сколько на пишущего (*сойфера*, грамматика либо комментатора). В этих работах содержатся правила расстановки тех или иных символов и их сочетаний, но практически не затрагиваются особенности звучания текста. Ученые прибегали к *теамим*, как мы используем лекало, чтобы прочертить линию необходимой кривизны или проконтролировать верность контура изогнутой детали. Интонация и вырастающая из нее мелодическая линия, будучи чрезвычайно значимой, не выходила на первый план, не становилась самодостаточной и, следовательно, не нуждалась в специальном представлении.

О границах понимания музыкального

Если кантилляционная интонация не самодостаточна, можно ли считать *таамей-амикра* музыкальными знаками? Этот вопрос, в свою очередь, напрямую соотносится с другим: считается ли публичное чтение священных текстов музыкальным феноменом. Мнения ученых расходятся: к услугам исследователя весь спектр градаций от однозначного «нет» до безусловного «да»[1].

Приведем отдельные примеры из работ более или менее близких нам по времени, где в той или иной мере учитывается звучание текста.

«Еврейская акцентуация является, по сути, музыкальной системой. Акценты – это музыкальные знаки…», – начинает свою книгу о *теамим* Викес[2]. Чтение священных книг он характеризует как музыкальную декламацию. Описывая последовательно каждый из знаков, ученый в некоторых случаях указывает на особенности движения голоса. «Название *рвиа* – “отдых” – <…> относится, возможно, не к *паузе*, а к *модуляции голоса* как “остановка, задержка” на одной и той же ноте, не поднимаясь и не спускаясь по звукоряду»[3].

[1] Один из первых обзоров противоречивых взглядов составил Михаэль Бек (1653–1712) в трактате с красноречивым названием: «Использование музыкального значения акцентов и злоупотребление его толкованием» – *Beck M.* Teamim be-niggun matimim u-ve-ferush matum Seu Accentuum Ebraeorum Usus Musicus, Et Abusus Hermeneuticus. Dissertatione Philologica ostensus. Jenae: Ex Osicina Bauhoferiana, 1678. P. 6; *Beck M.* De accentuum usu et abusu Musico Hermeneutico: Dissertatio. P. 564.

[2] *Wickes W.* Hebrew Accentuation… P. 2.

[3] Ibid. P. 15. Курсив В. Викеса. – *Е. Х.*

Знаку *мерха* соответствовал «протяжный мотив, который в масоре и у других авторов описывается также как ниспадающий»[1]. *Шалшелет* ученый представляет как вибрацию или трель[2]. Однако этих сведений мало: их приходится разыскивать. Более того, буквально в начале автор четко обозначает свою позицию: «Если считать их (*теамим*. – *Е.Х.*) просто музыкальными знаками, то они не имеют важности и интереса. К счастью, однако, они имеют другую ценность»[3].

Розовский в своей книге, ставшей ориентиром для многих, изучающих канторское искусство, разъясняет в числе прочего принципы распевания тех или иных слов (например в случаях, когда количество слогов в слове оказывается больше или меньше, чем нот)[4]. Нотные примеры, схемы и комментарии к ним составляют основное содержание его книги, кантилляции в ней уделено значительно больше места, чем в трудах его современников.

Амнон Шилоа (1928–2014) писал, что «кантилляция Торы не определяется музыкальными законами, а является производной и подчинена пунктационным значениям соответствующих акцентов»[5].

Юдит Фригеши подчеркивает, что внутри традиционной общины чтение Торы и молитв не считается музыкой, однако сама она различает в синагогальной службе семь уровней градации от еле слышного, практически шепота (чтение общиной *амиды*) и почти речевого, как бы немузыкального, быстрого произнесения (*кадиш*) до более или менее мелодически и ритмически закрепленных пьес и богато орнаментированных и мелодически разработанных импровизаций[6].

Эдвин Серусси обоснованно утверждает, что идея музыкального прочтения знаков кантилляции лежит за пределами еврейской традиции и является наследием ученых эпохи Ренессанса. Он характеризует чтение литургических текстов как «не речь и не музыку»[7].

С каждым из приведенных выше высказываний можно соглашаться или спорить: все зависит от занимаемой исследователем позиции.

С течением времени расширяется сфера применения термина «музыка»: это понятие охватывает все новые звукопорождающие виды

[1] *Wickes W*. Hebrew Accentuation… P. 24.

[2] Ibid. P. 18.

[3] Ibid. P. 2.

[4] См.: *Rosowsky S*. The Cantillation of the Bible: the Five Books of Moses.

[5] *Shiloah A*. Jewish Musical Traditions. Detroit: Wayne State University Press, 1992. P. 103.

[6] *Frigyesi J.* Orality as Religious Ideal: The Music of East-European Jewish Prayer // YUVAL: Studies of the Jewish Music Research Centre. Vol. VII: Studies in Honour of Israel Adler. Jerusalem, 2002. P. 122, footnote.

[7] *Seroussi E*. Music: The «Jew» of Jewish Studies. P. 8ff. В начале этой статьи Э. Серусси упрекает «исследователей еврейской литургии (как текста, так и синагогального ритуала)» в том, что они «за редким исключением пренебрегают неотъемлемо сопровождающим литургическое действо звуковым окружением, которое во многих случаях обеспечивает мощный подтекст, не передаваемый иными средствами» (Ibid. P. 3).

деятельности человека (в качестве примера упомянем корпорамузыку: свист, хлопки в ладоши, прищелкивания пальцев, «зубарики» и др.). В XIX веке композиторы начали фиксировать (и использовать при создании своих произведений) явления, имеющие речевую природу, такие, например, как похоронная причеть или выкрики торговцев[1]. В течение всего XX века в Германии и России проводятся исследования интонационных особенностей детских вокализаций[2]. Введены в научный обиход ауканья – лесные кличи, отнесенные к музыкальному фольклору[3]. Статус музыкальных приобретают инструменты, ранее к таковым не принадлежавшие (окарина, колокол, било, шофар, пила и т.п.). Новое положение закрепляется возникновением ансамблей, которые включают подобные инструменты в свой состав, а также появлением партий соответствующих инструментов в партитурах академических музыкальных сочинений. То есть происходит смена эстетических критериев, расширение их границ.

Кроме того, отнесение кантилляции сакральных текстов к явлениям музыкального или немузыкального ряда, на наш взгляд, напрямую зависит от звукового ландшафта, в котором существует исследователь, формируется его слух. В тех местностях и культурах, где обыденная речь интонационно насыщена, певуча (особенно если эти интонации близки тем, что люди слышат во время литургических служб), – чаще говорится о «чтении». Точно так же «чтением», как правило, называют озвучивание сакрального текста внутри самой традиционной культуры[4]. Однако чем резче повседневная звуковая среда контрастирует

[1] Исследования разного рода выкриков проводятся как с точки зрения речевого, так и музыкального фольклора. Два эти подхода представлены в статьях: *Некрылова А.Ф.* Выкрики бродячих торговцев и ремесленников (Россия, XVIII — начало XX в.) // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. научных статей / Отв. ред. и сост. Л.М. Ивлева. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 90–102; *Земцовский И.И.* Этнослух как ключ к музыкальному существованию // Культура народного пения: Традиции и искусство. М.: МГИМ им. А. Шнитке, 2001. С. 4–14. Последняя работа обобщает публикации в этой области в русском искусствознании и представляет выкрики как разветвленную систему жанров.

[2] Первые фонографические записи криков новорожденных и их изучение были предприняты Т.С. Флатау и Х. Гутцманном в 1906 году. Одно из последних исследований в этой области рассматривает спонтанное интонационное поле ребенка с точки зрения музыкознания, лингвистики, этнографии, фольклористики, психологии, семиотики – см.: *Калужникова Т.И.* Акустический Текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей). Екатеринбург: Уральская консерватория им. М.П. Мусоргского, 2004.

[3] *Лобанов М.А.* Лесные кличи: вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1997; *Виноградов В.В., Лобанов М.А.* «Чтобы дуло, чтобы горело…»: Выклики ветру на подсеке // Экспедиционные открытия последних лет. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982 –2006 гг. СПб., 2009. С. 75 –97; *Виноградов В.В.* Голоса леса (этнографический аспект) // *Виноградов В.В.* Традиции в прошлом и настоящем / Сост. Е. Хаздан. (В печати).

[4] Здесь действует дополнительный фактор: включение в обыденную речь цитат из Торы и Талмуда, которые произносятся с соответствующими кантилляционными интонациями

с литургической, тем больше оснований у исследователя для ее причисления к сфере музыкального. Выделяется и фиксируется то, что отстоит от привычного окружения. Пресловутое «этнографическое ухо»[1] может быть обращено лишь на непривычное, на формы, которые мы можем распознать как *репрезентацию* культуры. Например, Маршалл Макклюэн готов отнести к аудиотактильным культурам Китай, Индию и даже Россию[2]. «Акустический поворот», «hearing culture», «sound studies» становятся возможными лишь в отношении незнакомого, «чужого» материала, тогда как свой, привычный – остается за рамками исследовательского внимания.

Взгляд извне не обязательно оказывается взглядом неиудея. Несколько листов, найденных в Каирской генизе, показывают, что уже в первой половине XII века Овадья а-Гер (Овадья Прозелит) – католический священник, принявший иудаизм (но не воспитывавшийся в нем с детства), – фиксирует молитвенные песнопения, используя новейшую для того времени беневентанскую нотацию[3]. Спустя восемь столетий, в начале XX века, композиторы, члены Общества еврейской народной музыки в Петербурге (евреи по происхождению, иудеи по вероисповеданию, получившие, однако, светское воспитание), знакомятся с кантилляцией как музыкальным явлением. Им также требуется западноевропейская нотация. Роль наставника, знакомящего их с *теамим*, выполняет художник и библиограф Давид Маггид.

(см. приведенную выше цитату из книги Викеса). Отметим, что певучесть, интонационная насыщенность речи евреев нередко выступает идентификационным маркером. Отголоски такого восприятия встречаются в мемуарной литературе. Например, девочка-школьница в письме подруге характеризует новичка-одноклассника: «…такой типичный. И ужимки всякие, *и поет, когда говорит*…» (*Ларский Л.* Записки Самуэля Берга (жизнь еврея). М.: Федерация, 1930. С. 324–325. *Курсив* мой. – *Е.Х.*

[1] Термин введен в: *Clifford J.* Halbe Wahrheiten // Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie / Hrsg. G. Rippl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1993. S. 12. В отечественной науке термин «этнослух» раскрыт в: *Земцовский И.И.* Этнослух как ключ к музыкальному существованию // Культура народного пения: Традиции и искусство. М.: МГИМ им. А. Шнитке, 2001. С. 4–14; и других работах.

[2] *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего / Пер. и примеч. А. Юдина. Киев: Ника-центр, 2003. С. 31.

[3] Об этой находке см.: *Golb N.* Obadiah the Proselyte: Scribe of a Unique Twelfth-Century Hebrew Manuscript Containing Lombardic Neumes // The Journal of Religion. 1965. Vol. 45/2. P. 153–156; *Idem.* The Music of Obadiah the Proselyte and his Conversion // Journal of Jewish Studies. 1967. Vol. 18/1–4. P. 43–63; *Adler I.* Synagogue Chants of the 12th Century: The Music notations of Obadiah the Proselyte // Ariel. 1966. Vol. 15. P. 27–41; *Avenary H.* Genizah Fragments of Hebrew Hymns and Prayers Set to Music (Early 12th Century) // Journal of Jewish Studies. 1966. Vol. 16. P. 87–10. Вторая публикация Н. Голба содержит расшифровку и идентификацию текста песнопений, расшифровки нотного текста. Как и во всех ранее упомянутых случаях, исследователи не могут прийти к соглашению, считать ли напевы, зафиксированные Овадьей подлинно еврейскими или заимствованными.

Знаки кантилляции в ряду других форм безлинейной нотации

Адиастематические формы нотации существовали во всех культурах, относящихся к авраамической традиции. Некоторые из них сохранились до XX в. Известны единичные случаи использования знаменной нотации (например в сербских монастырях или у староверов Сибири[1]). Безлинейная нотация в первой половине XX века продолжала существовать у грузин, о чем свидетельствуют рукопись и книга с пометами Артэма Эркомаишвили (1887–1967), выполненная в традициях певческой школы монастыря Шемокмеди. М. Сухиашвили, анализируя эти материалы, отмечает, что грузинская безлинейная нотация не представляет собой четко сформированной системы: знаки здесь могут выполнять различные функции, и символ или комбинация символов не имеют строго определенного значения и трактуются певчими по-разному[2]. К сожалению, несмотря на временну́ю близость, эта форма письменности изучена очень слабо. Тем не менее мы можем отметить некоторые элементы сходства с *таамей-амикра*. Знаки грузинской нотации помещаются вокруг текста: непосредственно над и под ним, а также между словами. Даже в рукописном – более свободно расположенном тексте – они не отвлекают на себя внимание и не мешают чтению. Наконец, некоторые знаки кантилляции в еврейской традиции тоже выполняют разные функции и должны артикулироваться по-разному в зависимости от того, в каких книгах они проставлены и когда осуществляется публичное чтение (в обычный день или праздничный).

Большинство сходных феноменов относится к давнему прошлому. Соотнесение донотных форм записи в разных культурах напоминает решение уравнений со многими неизвестными. Как признают ученые, значения большинства графем экфонетической нотации утрачены, их

[1] Например, см.: *Владышевская Т.Ф.* Обучение знаменному пению в старообрядческих школах на основе древнерусских традиций // Музыковедение. 2015. № 6. С. 3–9; *Михеева А.А.* Проблема исчезновения крюковой грамотности у беспоповцев Вятки в последней трети XX – начале XXI века // Церковь. Богословие. История: Материалы IV Международной научно-богословской конференции, посвященной Собору новомучеников и исповедников Церкви Русской. Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2016. С. 367–372; *Павлова П.А.* Современная певческая практика старообрядцев как предмет этномузыкологии // Аналитика культурологии. Тамбов. 2007. № 7. С. 242–252 и др.

[2] *Сухиашвили М.* К вопросу соотношения невмированных и нотированных песнопений Шемокмедской монастырской школы (По рукописям и печатным изданиям нотированных песнопений) // Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотация. Проблемы интерпретации (к 150-летию Московской консерватории): Сб. статей / Отв. ред. И.Е. Лозовая. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 107.

функцию зачастую невозможно определить[1]. Даже в тех случаях, когда был осуществлен и зафиксирован перевод тех или иных символов (например разводы или знамена в азбуковниках), – основные принципы мышления (музыкального или же скорее синкретического, поскольку музыка здесь неотделима от текста) – в лучшем случае лишь угадываются исследователями.

Тем не менее Т.Ф. Владышевская характеризует экфонетическую нотацию как «наиболее простую»: «Она была внетоновой. Ее знаки лишь приблизительно фиксировали мелодическую линию псалмодии, указывая на повышение или понижение голоса <…> фигурацию типа группетто <…> мелодическое кадансирование и остановку»[2]. Судя по описанию, ученого интересует исключительно музыкальная роль рассматриваемых метаграфических помет.

По многим вопросам взгляды исследователей расходятся. Владышевская считает знаки знаменной, кондакарной, демественной, путевой нотации «…набором простых музыкальных знаков, аналогично буквам алфавита. Связь этих знаков образует мелодию, фразу, подобно тому, как буквы складываются в слова»[3]. Практически то же суждение высказывает Г. Пожидаева: «Русское крюковое письмо фиксировало именно звуки напева, от мельчайших структур до их соединений в более крупных построениях – кокизах, попевках»[4]. Кроме того, в нем использовались «формульные» знаки для начертания фит и лиц. Иная точка зрения высказана В.М. Загребиным (1942–2004): он полагает, что очевидна связь «надстрочных знаков с фонетической характеристикой слова, причем область их применения ограничена только <…> ударением и долготой стихов»[5].

С. Энгберг, занимающийся изучением древнегреческой экфонетической нотации, полагает, что она была создана для того, чтобы помочь чтецам ориентироваться в синтаксическом строении и смысле текста[6]. В. Борухович, упоминая папирусный кодекс с пьесами Эсхила, замечает:

[1] Например, см.: *Крушельницкая Е.В.* Научное наследие Вячеслава Михайловича Загребина // Загребин В.М. Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 14; *Martani S.* The Theory and Practice of Ekphonetic Notation: The Manuscript Sinait. gr. 213 // Plainsong and Medieval Music. Vol. 12. Issue 01. 2003, April. P. 30–31; *Мартани С.* Священное писание и экфонесис: как текст формирует музыку // Cantus Planus–2002. Русская версия. Т. 1. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. С. 262–281 и др.

[2] *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. С. 66.

[3] Там же.

[4] *Пожидаева Г.А.* Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. С. 39.

[5] *Загребин В.М.* Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 93–94.

[6] *Engberg S.G.* Greek Ekphonetic Notation. The Classical and the Pre-Classical Systems // Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material / Ed. by J. Raasted and Ch. Troelsgard. Hernen, 1995. P. 54–55.

« …есть основания полагать, что этот кодекс представлял собой копию ученого издания. Тексты драм были снабжены знаками, облегчающими чтение – ударениями, придыханиями, а также примечаниями на полях (“схолиями”)»[1].

То есть в первых двух случаях игнорируется возможная грамматическая и/или синтаксическая роль знаков, в трех последующих, напротив, дана лишь она, но даже при указании на «облегчение чтения» интонационное содержание помет не рассматривается.

Большинство исследователей сравнивает начертания помет и их расстановку с тем, чтобы предположить заимствование традиции (например славянами из Византии). Нередко предлагается концепция переноса одновременно с записью и самого напева. Наличие типологического сходства (порой в сочетании с недостаточным знанием одной их сравниваемых культур) подталкивает к попыткам распознавания одной традиции через другую. Владышевская, вслед за Д.С. Лихачевым, повторяет мысль о «трансплантировании» византийской культуры, которая была «целиком пересажена на русскую почву вместе с христианством по византийскому обряду»[2]. Соответственно, «в основу кириллицы лег греческий алфавит, так же как греческие знаки невменного письма послужили основой средневековой музыкальной письменности»[3]. Загребин же утверждает, что надстрочные знаки не имеют прямой связи с греческой экфонетической письменностью[4]. Рассмотрение разногласий в определениях отечественными и зарубежными исследователями значений и функций метаграфических помет в различных письменных традициях, а также их связей – тема, достойная специального исследования.

Преимуществом еврейской кантилляции является наличие живой действующей традиции. Причем формирование системы масоретстких помет происходило примерно в одно время с византийской нотацией. Эта система существовала в период становления невменной, крюковой и хазовой нотаций. Может ли это открыть новый путь для изучения типологически сходных форм прошлого?

Сравнительное музыкознание базируется на анализе начертаний знаков (среди них есть похожие и не очень), их положения относительно текстовой строки (внутри, под или над текстом, либо образуют отдельную строку, ставятся ли над определенными буквами или частями слов), а также напевов. Проблема исследователя состоит в необходимости унифицировать записи, привести их к «общему знаменателю» – в современном понимании это означает перевод в современную

[1] *Борухович В.Г.* В мире античных свитков / Под ред. проф. Э.Д. Фролова. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1976. С. 108. Описываемый кодекс принадлежит к числу оксиринхских папирусов, самые поздние из которых датируются серединой VI века н.э.

[2] *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. С. 22, 27.

[3] Там же. С. 24.

[4] *Загребин В.М.* Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности. С. 93–94.

европейскую нотную графику. Выписанные на пяти линейках, напевы византийские и греческие, григорианские и армянские, старообрядческие и еврейские начинают осмысливаться с позиции их звукорядов и норм равномерной темперации. Они выглядят примерно одинаково; в них обнаруживаются общие (секундовые, терцовые, поступенные) мелодические ходы, подобные ритмы и кадансы. Однако музыкальная письменность является системой презентативных символов (термин Сьюзен Лангер) – то есть символов недискурсивных и непереводимых, не допускающих определения в пределах своей собственной системы[1]. Это значит, что изменение знака влечет за собой изменение значения: «Если стихиру, записанную византийскими невмами, транскрибировать в другую систему нотации, то в определенном смысле мы получим другое музыкальное произведение. Между оригиналом и транскрипцией останутся некие соответствия, но их круг будет достаточно ограничен»[2].

В результате перевода невм, крюков, *теамим*, хазов, византийской экфонетической нотации в современную европейскую нотную графику мы получаем интерпретацию и далее имеем дело с ней, а не с исследуемой системой. На базе такого анализа делаются выводы об общем происхождении, влиянии или заимствованиях, о структурном или мелодическом подобии разных знаковых систем – это основа для новых неразрешимых разногласий. Тем не менее очень важно соотносить исследования разных типов так называемой донотной письменности, поскольку при этом могут быть выявлены близкие формы музыкального мышления.

Назовем несколько основных характерных черт системы, разработанной масоретами.

Выше мы упоминали, что *таамей-амикра* совмещают в каждом знаке разные функции: грамматическую (ударения в словах), синтаксическую (соединительные или разделительные функции), фразеологическую, включающую интонацию, ритмику построения фразы,

[1] В презентативной символике множество понятий собирается в одно целостное выражение, при этом отдельным понятиям не находится соответствия в частях, конституирующих общее выражение. См. главы 4 «Дискурсивные и презентативные формы» и 8 «О значении в музыке» в кн.: *Langer S.K.* Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. Third ed. London; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009. Первое издание вышло в 1942 году; перевод на русский язык: *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / Пер. с англ. С.П. Евтушенко; общ. ред. и посл. В.П. Шестакова. М.: Республика, 2000.

[2] *Карцовник В.Г.* Палеография и семиология (К изучению ранних систем музыкальной письменности) // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов. СПб.: РИИИ, 1996. С. 261. В этом плане правомочно утверждение Владышевской, что каждая из безлинейных систем записи в древнерусской культуре «для того или иного распева была самодостаточна и связывалась с определенным стилем» (*Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. С. 64).

ее динамические характеристики[1]. При этом в знаке могут соединяться не все, а лишь отдельные из названных функций. Некоторые, например, не указывают на ударения или не имеют определенных динамических характеристик.

1. Функции помет не связаны с их положением относительно текста – с тем, выписаны ли они снизу или сверху. Так же не зависят ни от начертания, ни от положения знака его мелодические, ритмические или динамические характеристики.

2. Некоторые пометы могут объединяться и прочитываться как один знак. Например, *оле вэ-йоред* получается из двух графем. Их «соединение» весьма условно: один из знаков размещается над ударным слогом в слове, а другой – снизу, в конце слова, так что человек, не знающий *теамим*, увидит в них два самостоятельных символа. Графемы, составляющие знак, имеют самостоятельные значения: это *мерка* и *мапах*. Но их соединение не суммирует их функций: *оле вэ-йоред* имеет собственное место в системе помет и свой мелодический абрис.

3. Существует шесть вариантов интонирования *теамим*. Одни и те же знаки читаются по-разному в зависимости от рода текста, в котором поставлены (Пятикнижие, Пророки, свитки), а также от времени, когда озвучивается данный текст (Суббота, Высокие праздники).

4. Одна из чрезвычайно существенных характеристик системы масоретских знаков была выявлена и описана не ее создателями или их последователями, а ученым-просветителем, Самуэлем Болом (1611–1639), профессором теологии университета в городе Росток (Померания). Бол определил, что чередование знаков следует не только логике текста, но также весьма строгим ранжирам. Он предложил рассматривать *теамим* как иерархическую систему. Одни знаки («императоры») появляются только в конце стиха или – паузами – разделяют стих на две части (далеко не всегда пополам). Другие – подчиненные «императоров»: «короли», «князья» и «графы». Третьи – «слуги». У каждого «высокопоставленного» знака – череда своих подчиненных; некоторые «слуги» могут появляться с разными «господами», некоторые – только с одним[2]. Это разделение со многими подробностями, с вариантами переводов названий знаков (с древнееврейского и арамейского), а иногда с указаниями на особенности их артикуляции и составляют большинство трактатов и пособий.

Раскрывая особенности масоретских помет, мы не стремимся вывести универсальные законы, которые с непреложностью должны были

[1] О синкретическом единстве синтаксиса, просодии, ритма и лада в армянской хазовой нотации см.: *Акопян Л.О.* Армянское осмогласие и пение по хазам как феномены средневековой христианской культуры // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5. С. 5–19; *Акопян Л.О.* Шараканы: история и теория // Шараканы: каноны и гимны армянской церкви / Пер. с древнеарм., вст. ст. и комм. Л. Акопяна. Ереван: Саргис Хаченц, Принтинфо, 2017. С. 20–81.

[2] *Bohl M.S.* Scrutinium sensus Scripturae Sacrae ex accentibus. Rostock: Nicolai Kilius, 1636. Fol. 11 ff (Disputata tertia).

действовать в каждой из адиастематических нотаций: гораздо важнее представить возможные процессы, которые при наличии потребности могли быть приняты в любой из систем. Каждая традиция развивалась, используя внутренний потенциал, состоящий во множестве предрасположенностей. В славянской культуре были реализованы многие. Взгляд в прошлое рисует прямой путь – развитие певческой традиции, приводящее к последовательной смене стилей и, соответственно, форм нотации – кондакарной, столповой, путевой, демественной… Однако их разнообразие и частичное наложение свидетельствуют: это был широкий спектр реализованных возможностей, прихотливая сеть дорожек и троп, то двигавшихся параллельно, то пересекавшихся, использовавших близкие способы фиксации песнопений. В каких-то из этих нотаций могли действовать принципы, сложившиеся и сохранившиеся у ашкеназов.

В еврейской традиции подобное ветвление было пресечено закреплением в X–XI веках канонического масоретского варианта. Однако полифункциональность *теамим* чревата появлением разных версий их трактовки: исследователи могут выделять в качестве ведущей и даже единственно рассматриваемой лишь одну из многих функций знаков. Разногласия, возникающие среди ученых, – следствие разнонаправленности действия помет, которые, подобно манне, для каждого приобретают его любимый вкус: для грамматика они – знаки препинания, для кантора – род музыкальной нотации, осваивающему Тору они помогают не ошибиться в расстановке ударений, а сведущему открывают пути к высшим уровням бытия, к его осмыслению в категориях традиции.

В заключение добавим два замечания. Первое касается восприятия самих знаков (их начертания и названий).

Кантилляционные знаки проставляются в сакральных текстах. Тем более необычным для современного исследователя выглядит отсутствие в традиционных пособиях символических смыслов, «сакральных сопряжений», выводимых из формы, названия или положения *теамим*. Их наименования могут отсылать к функции (*соф-пасук*: «конец стиха»), графической форме (*сегол* – от *segolta*: «гроздь винограда», *карней пара* – «коровьи рога»), обозначаемому данным знаком мелодическому паттерну (*тевир*: возможно, «сломанный мотив»), или хирономическому движению (*типха*: «ширина руки»). Во многих случаях возникают расхождения. Название знака *рвиа* Викас выводит от слова, означающего «отдых»[1], а современные исследователи чаще указывают на его форму – крошечный ромбик, четырехугольный знак, этимологически увязывая его название с числительным *arba* – «четыре». В некоторых источниках можно найти «неканонические», «диалектные» варианты названий. Например, Маггид называет *зарку* (знак, напоминающий тильду или группетто) «водопроводной трубой», а *маппах* – «опрокинутым рогом» и т.п., иногда приводя до четырех вариантов наименований для одной

[1] *Wickes W.* Hebrew Accentuation… P. 15.

графемы[1]. Рядом с этими меткими определениями органично выглядят «крыжи» и «стрелы», «облачки» и «подчашия» знаменного распева.

Второе замечание касается особенностей интонирования *теамим* – и здесь еврейская традиция, сохранившая формы кантилляции, позволяет делать чрезвычайно важные наблюдения. Ю. Фригеши, исследующая «акустическое пространство» ашкензской общины, обращает внимание на то, что не существует требования проявлять религиозный настрой при исполнении молитвенного текста. Красивое пение, безусловно, фокусирует внимание на словах. Однако большинство религиозных людей возражают против подобной выразительности. Человек, постоянно, ежедневно молящийся, повторяющий тексты по многу раз, произносит их без внешних усилий, без ухищрений, сосредоточиваясь на смысле произносимого. Среди современных чтецов (а кантилляция считается именно чтением, а не пением) более ценятся и воспринимаются как аутентичные те, чья интонация как бы небрежна. В чтении должна чувствоваться многолетняя – изо дня в день наработанная повторениями привычка произносить эти тексты. Эта «небрежность» не ведет к скомканному неразборчивому произнесению, но с точки зрения музыканта она не дотягивает до художественного исполнения[2].

Этому звукоидеалу соответствуют и напевы, передаваемые знаками кантилляции. Неконкретность звуковысотных соотношений, которую исследователи относят к недостаткам адиастематической нотации, оказывается не следствием ее архаичности, не результатом несовершенства. Исполнителям и слушателям оказываются важны не абсолютная высота отдельных звуков, не четкий ритм или чисто пропетые интервалы, а особая форма подачи текста. *Теамим*, как, безусловно, хазы, или крюки, идеально приспособлены для этой задачи.

[1] *Маггид Д.* Кантилляция.

[2] См.: *Frigyesi J.* The «Ugliness» of Jewish Prayer – Voice Quality as the Expression of Identity // Musicology. 2007. № 7. P. 99–118.

Список литературы

ʿAbdal-Muʿmin Ṣafī ad-Dīn. Bahǧat al-rūḥ. – Tihrān, 1968 – (на перс. яз.).

Abert, H. Das älteste Denkmal der christlicher Kirchenmusik / H. Abert // Antike. –1926. – Bd. 2. – S. 282–290.

Abert, H. Ein neuendeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten / H. Abert // Zeitschrift für Musikwissenachaft. – 1921. – Bd. 4. – S. 524–529.

Adler, I. Hebrew Notated Manuscript Sources Up to Circa 1840: A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources. 2 Vols. / I. Adler. – München: G. Henle Verlag, 1989. – 899 p.

Adler, I. Synagogue Chants of the 12th Century: The Music notations of badiah the Proselyte / I. Adler // Ariel. – 1966. – Vol. 15. – P. 27–41.

Album sapieżyńskie: wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona / Prz. do wyd. P. Poźniak. – Kraków, 2004 – Sub Sole Sarmatiae. T. 9.

Alypi Isagoge // Jan, K. von. Musici scriptores graeci. – Leipzig, 1895. – P. 359–406.

Amanat, M. Jewish Identities in Iran: Resistance and Conversion to Islam and the Baha'i Faith / M. Amanat. – London; New York, 2011. – 279 p.

Amīr-ẖān. Risālah-i bahr-i šenaḥtan-i naġamāt. – Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. – Б-5006. – S. 1–27a. – Рукопись (на перс. яз.).

Āmulī, Šams ad-Dīn Muḥammad. Dar ʿilm-i mūsīqī. – Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. – № 5235. – S. 31a–50b. – Рукопись (на перс. яз.).

Āmulī, Šams ad-Dīn Muḥammad. Nafā'is al-funūn fīʿarā'is al-ʿuyūn. Čild 2–3. – Tihrān, 1379 [1959] (на перс. яз.).

Anderregg, J. Unrecognized Modernity: Intertextuality and Irony in Goethe's «Faust»/ J. Anderregg. // Colloquia Germanica. – 2006. – Vol. 39. № 1: Themenheft: Goethe. – P. 31–41.

Anderson, W.D. Ethos and education in Greek music: the evidence of poetry and philosophy / W.D. Anderson. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966. – 306 p.

Anglés, H. Descripción y contenido del libro de Cabezón / H. Anglés // Cabezón A. de. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. – Barcelona, 1982. – Vol. 1. – P. 13–32.

Anonim XVI. Risālah dar ʿilm-i mūsīqī – Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. – M-251. – S. 236b–242a (на перс. яз.).

Anonim XVIII. Bahjat al-qulūb. – Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. – M-446. – S. 1a–52b. Рукопись (на перс. яз.).

Anonyma De musica scripta Bellermanniana / Hrsg. D. Najock. – Leipzig: Teubner, 1975. – xxvi + 38 p.

Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine / Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. – Vol. I. – Amstelodami, 1652.

Apel, W. Early History of the organ / W. Apel // Speculum. –1948. – № 23. – P 191–216.

Apel, W. The Notation of Polyphonic Music, 900–1600 / W. Apel. – Cambridge, 1942. – 534 p.

Apel, W. Gregorian Chant / W. Apel. – Bloomington: Indiana University Press, 1958. – 529 p.

Apel, W. The History of Keyboard Music to 1700 / W. Apel. / Transl. and revised by H. Tischler. – Bloomington: Indiana University Press, 1972. – 803 p.

Archaeological Museum of Sparta, Z49.4. [Electronic resource]. – URL: http://www.theoi.com/Gallery/Z49.4.html.

Aristidis Quintiliani De musica libri tres / Ed. R.P. Winnigton-Ingram. – Leipzig: Teubner, 1963. – 198 p.

Aristotle. The Politics / Aristotle / Transl. and with an intr. by C. Lord. – Chicago: University of Chicago Press, 1984. – 284 p.

Aristoxeni Elementa harmonica / R. Da Rios recensuit. – Romae, 1954. – cxvii, 189, 131 p.

Aristoxenos von Tarent. Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem une exegetischem Kommentar und einem Anhange, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend / Hrsg. P. Marquard. – Berlin, 1868.

Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums / Übersetzt und erläutert von R. Westphal. – Bd. II. – Leipzig, 1893.

Ars Islamica: в честь Стаинслава Михайловича Прозорова / сост. и отв. ред. М.Б. Пиотровский, А.К. Аликберов. – М.: Наука, 2016. – 871 с.

Athenaeus. The Deipnosophists / Ed. and transl. by Ch.B. Gulick. – Vol. I–VII. Cambridge, Mass., 1961–1970.

ʿAṭṭār, Farid al-Din. Asrār-nāmeh / Muqaddama, taṣḥiḥ va tāʿlīqāt M. Riżā Šafīʾī Kadkanī. – Tihrān, 1388 [2009] (на перс. яз.).

ʿAṭṭār, Faridal-Din Nīšābūrī. Divān / ba ehtemām va taṣḥīḥ-e Taqi Tafażżoli. – Tihrān: Šarkat-e Entešarat-e Elmi va Farhangi, 1386 [2007](на перс. яз.).

ʿAṭṭār, Faridal-Din Nīšābūrī. Ilāhī-namah / ba taṣḥīḥ-i Fuʿād Ruḥānī. – Tihrān, 1339 [1960] (на перс. яз.).

ʿAṭṭār, Farid al-Din Nīšāpūrī. Mantiq al-ṭayr bar asās-i nusxa-yi Pārīs / taṣḥiḥ va K. Dizfuliyan. – Tihran: Tilayia, 1388 [1998] (на перс. яз.).

ʿAttar, Farid al-Din. Muṣībat-nāmeh / Muqaddama, taṣḥiḥ va tāʿlīqāt Muḥammad Riżā Šafīʾī Kadkanī. čāp-i 3. – Tihrān, 1386 [2007] – (на перс. яз.).

ʿAṭṭār, Farīdal-Dīn Muḥammad Nišābūrī. Taẕkiratu-l-awliyāʾ [Memorial of God's Friends] / Barrasī, taṣḥīḥ-i matn, tawżīḥāt va fahāris: duktur Muḥammad Istiʿlāmī, čāp-I 16. – Tihrān: Zavvar, 1386 [2007] (на перс. яз.).

Attar, Farid ud-Din. The Conference of the Birds / Transl. with an Introd. by A. Darbandi and D. Davis. – Harmondsworth; New York, 1984. – 234 p.

Attar, Farid ud-Din. The Speech of the Birds, Concerning migration to the Real, The Mantiqu't-Ṭair / Trad. P.W. Avery. – Cambridge: The Islamic Texts Society, 1998. – xxii, 560 p.

Augustinus Aurelius. Musik. De musica libri sex / Augustinus Aurelius / Übertr. von C.-J. Perl. – Paderborn, 1962.

Augustinus Enarrationes in Psalmos // Patrologiae Cursus Completus. Series Latina / Ed. J.-P. Migne. T. 36 [Electronic resource]. – URL: http://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/

Avenary, H. Genizah Fragments of Hebrew Hymns and Prayers Set to Music (Early 12th Century) / H. Avenary // Journal of Jewish Studies. 1966. Vol. 16. P. 87–104.

Avigad N. The King's Daughter and the Lyre / N. Avigad // Israel Exploration Journal. – 1978. – Vol. 28. – P. 146–151.

Baig, Kh. Slippery Stone. An inquiry into Islam's stance on music / Kh. Baig – Garden Grove, California: Openmind Press, 2008. – 361 p.

Bar Kochba. Revolt, middle bronze, struck year 132–133 C.E. // SALE 65. – 2014. September 1–8. – № 9 [Electronic resource] – URL: http://www.fontanillecoins.com/archives_2014.htm.

Barbour, J.M. The Principles of Greek Notation / J.M. Barbour // Journal of the American Musicological Society. – 1960. – Vol. 13. № 1/3. – P. 1–17.

Barbour, J.M. Tuning and Temperament. A Historical Survey / J.M. Barbour. – Michigan: Michigan State College Press, 1951. – 228 p.

Barker, A.D. Greek Musical Writings. 2 vols / A.D. Barker. – Cambridge: Cambridge University Press, 1984–1989.

Barnett, R.D. A Catalogue of the Nimrud Ivories in the British Museum / R.D. Barnett. – London, 1957. – 252 p.

Bayer, B.The Material Relics of Music in Ancient Palestine and Its Environs: An Archaeological Inventory / B. Bayer. – Tel Aviv: Israel Music Institute, 1963. – 51 p.

Bayle, P. Dictionnaire historique et critique / P. Bayle. – 11e éd. – T. 10. – Paris: Desoer, 1820. – 609 p.

Beck, M. De accentuum usu et abusu Musico Hermeneutico: Dissertatio // Thesaurus theologico-philologicus, sive Sylloge dissertationum elegantiorum ad selectiora et illustriora Veteris et Novi Testamenti loca. – Amsteldami. Excudunt H. & V. Th. Boom, 1701. – P. 563–570.

Beck, M. Teamim be-niggun matimim u-ve-ferush matum Seu Accentuum Ebraeorum Usus Musicus, Et Abusus Hermeneuticus. Dissertatione Philologica ostensus / M. Beck. – Jenae: Ex Osicina Bauhoferiana, 1678. – 32 p.

Becquart, B. La Musique au pays des pharaons. 2017 [Electronic resource]. – URL: http://bbecq.free.fr/EGYMUSIC/Page_1x.html.

Bergman, Sh.H. God and Man in Modern Thought: Man as the Heir of God / Sh.H. Bergman // Judaism. – Spring 1957. – Vol. 6, 2. – P. 99–100.

Biblia latina cum glossa ordinaria. Facsimile Reprint of the Editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81 / ed. by K. Froehlich and M.T. Gibson. 4 vols. – Turnhout: Brepols, 1992. – 2447 p.

Bicknell, S. The History of the English Organ / S. Bicknell. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 409 p.

Bittermann, H.R.The Organ in the Early Middle Ages / H.R. Bittermann // Speculum. – 1929. IV. – P. 390–410.

Bleiberg, E. Music // Arts and Humanities through the Eras: Ancient Egypt (2675 B.C.E.—332 B.C.E. – London: Thomson Gale, 2005. – P. 152– 180.

Boetii A.M.T.S. De institutione arithmetica libri duo // De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii / Hrsg. G. Friedlein. – Leipzig, 1867.

Bohl, M.S. Scrutinium sensus Scripturae Sacrae ex accentibus. – Rostock: Nicolai Kilius, 1636. – 28 p.

Bonechi, M. Music, Musical Instruments and Dance, 2000. [Electronic resource]. – URL: http://web.tiscali.it/ranesorg/Music.htm.

Bonet Correa, A. La evolución de la caja de órgano en España y Portugal / A. Bonet Correa // El órgano español: Actas del Primer Congreso, 27–29 octubre 1981. – Madrid, 1983. – P. 243–354.

Borsai, I. À la recherche de l'ancienne musique pharaonique / I. Borsai // Cahiers d'Histoire Égyptienne 9. – Le Caire, 1968. – P. 25–42.

Boyarin, D. The Jewish Gospels. The Story of the Jewish Christ / D. Boyarin. – New York: The New Press, 2012. – 200 p.

Brand, H. Altgriechische Musikinstrumente. Ein kurzer Überblick [Electronic resource] – URL: http://www.musikarchaeologie.de/altgriechische_musikinstrumente.html.

Braun, J. Music in Ancient Israel // Palestine: Archaeological, Written And Comparative Sources / Transl. by D.W. Scott. – Grand Rapids, MI: W.B. Eerdmans Publishing Co, 2002. – 404 p.

Braun, J. On the Origins of the Harp: the Earliest Depiction of the Triangular Frame Harp / J. Braun // Harpa. – 1999. – Vol. 30.

Buchler, A. Zur Geschichte der Tempelmusik und der Tempelpsalmen / A. Buchler // Zeitschrift für die Altestamentliche Wissenschaft. – 1899. – № 19. – S. 96–133, 329–44; – 1900. – № 20. – S. 97–135.

Cahill, J.M. Royal Rosettes: Fit for a King [Electronic resource] / J.M. Cahill // Biblical Archaeology Review. –1997 (September/October). – URL: http://members.bib-arch.org/publication.asp?PubID=BSBA &Volume=23&Issue=5&ArticleID=3.

Cardano, G. Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia. 10 vols. – Lyon, 1663 [Electronic resource] – URL: http://www.cardano.unimi.it/testi/opera.html (De sapientia, OO1; De utilitate ex adversis capienda, OO2, De subtilitate, OO3; De proportionibus, OO4; De sanitate tuenda, OO6).

Cardano, G. The book of my life (De vita propria liber) / Transl. from the Latin by J. Stoner. – New York: Dover. 1962. – 320 p.

Cardanus, H. Writings on music / Transl. C.A. Miller. – S.L.: American Institute of Musicology, 1973.

Cassiodori Senatoris Institutiones / ed. by R.A.B. Mynors. – Oxford, 1938. – LVI + 193 p.

Celasin C., Beşiroğlu Ş.Ş. Hitit Medeniyeti müzik kültürünün analizinde arkeolojik verilerin rolü [Electronic resource] // İtü dergisi lb: Sosyal bilimler. – 2006. – Vol. 3/2. – S. 35–46. – URL: http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/view/490/412.

Chittick, W.C. The Aesthetics of Islamic Ethics / W.C. Chittick // Sharing Poetic Expressions: Islamic Philosophy and Occidental Phenomenology in Dialogue / ed. by A.T. Tymieniecka. – Vol. 6. – Dordrecht: Springer, 2011. – P. 3–14.

Civil, M. The Early History of HAR-ra: The Ebla Link / M. Civil // Ebla 1975–1985 / ed. L. Cagni. – Napoli, 1987.

Clifford, J. Halbe Wahrheiten / J. Clifford // Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie / Hrsg. G. Rippl. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1993. – S. 104–135.

Collins, B.L. The Hittites and Their World / B.L. Collins. – Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007. – 271 p.

Commemoratio brevis… // Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum / Collecti a Martino Gerberto. – T. I. 1784.

Constituiones apostolicae // Patrologia cursus completus. Series graeca / Ed. J.P. Migne. T. I. – Paris, 1857. – Col. 509–1155.

Cummings, A.M. Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet / A.M. Cummings // Journal of the American Musicological Society. – 1981. – Vol. 34. No. 1 (Spring). – P. 43–59.

Cyrilli Hierosolymitani archiepiscopi Catecheses 6 // Patrologia cursus completus. Series graeca / Ed. J.P. Migne.T. 33. – Paris, 1857. – Col. 331–1057.

Dānišpažūh, Muḥammad Taqī. Risālah-i mūsīqī az Muḥammad ibn Maḥmūd bin Muḥammad Nīšāpūrī // Haftād salgī-i Farruḫ. – Tihrān, 1965. – S. 99–103 (на перс. яз).

Dānišpažūhm Muḥammad Taqī. Ṣad-u sī and-i asar-i fārsī dar mūsīqī // Maǧallah-i honar wa mardūn. – Tihrān, 1355 [1976]. – S. 94–100 (на перс. яз).

Darwīš ʿAlī Čangī. Risālah-i mūsīqī – SPb Institute of Oriental Manuscrips. – D-403. –Fol. 1a–148b. – Рукопись (на перс. яз.).

De La Fage, J.A. Histoire générale de la musique et de la danse. T. 2: Antiquité. Musique des Egyptiens et des Hébreux / J.A. De La Fage. – Paris: Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1844. – 449 p.

De Sola, D.A. An Historical Essay on the Poets, Poetry and Melodies of the Sephardi Liturgy / D.A. Sola // The Ancient Melodies of the Liturgy of the Spanish and Portuguese Jews / Ed. by E. Aguilar and D.A. de Sola. – London: Wertheimer, 1857. – P. 1–23.

Desroches-Noblecourt C., Vercoutter J. Un Siècle de fouilles françaises en Egypte 1880–1980 / C. Desroches-Noblecourt, J. Vercoutter. – Cairo: I.F.A.O.; Paris: Musée de Louvre, 1981. – 504 p.

Dessì P. L'organo tardoantico / P. Dessì // The Organ Yearbook. – 2009. № 38. – P. 7–15.

Dihḫudā. Luġat nāmah-i Dihḫudā. – CD-rom.

Dihxudā A.A. Luġat-nāma (čāp-i avval az dawra-yi jadīd). Jild-i 1–14. – Tehrān: Tihran Univ. Publications, 1372[1993] (на перс. яз.).

Dixon, T. From passions to emotions: the creation of a secular psychological category / T. Dixon. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 287 p.

Dothan, A. From the Masora to Grammar: The Beginnings of Grammatical Thought in Hebrew / A. Dothan // Leshonenu. – 1990. – №. 54. – P. 155–168.

Dumbrill, R. The Musicology and Organology of the Ancient Near East / R. Dumbrill. – London: Tadema Press, 1998. – 638 p.

Eibl, K. Zur Wette im Faust / K. Eibl // Goethe-Jahrbuch. – 1999. – Bd. 116. – S. 271– 280.

Eitrem, S., Amundsen, L., Winnington-Ingram, R. Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation // Symbolae Osloenses. – 1955. – № 31. – P. 1–87.

Eldar, I. «Mukhtasar (an abridgement of) Hidayat al-Qari»: a grammatical treatise discovered in the Genizah / I. Eldar // Genizah Research after Ninety Years; the Case of Judaeo-Arabic. Papers Read at the Third Congress of the Society for Judaeo-Arabic Studies / ed. by J. Blau, S.C. Reif. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P. 67–73.

Encyclopaedia Biblica: A Critical Dictionary of the Literary, Political and Religion History, the Archeology, Geography and Natural History of the Bible / ed. by Th.K. Cheyne and J.S. Black. In 4 vol. – New York: Macmillan; London: Adam and Charles Black, 1899–1907.

Engberg, S.G. Greek Ekphonetic Notation. The Classical and the Pre-Classical Systems / S.G. Engberg // Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material / ed. by J. Raasted and Ch. Troelsgard. – Hernen, 1995. – P. 33–55.

Engel, C. Music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews; with special reference to recent discoveries in western Asia and in Egypt / C. Engel. – London: William Reeves, 1929. – 400 p.

Estrin, D. The Trouble with the Maadana. Could an Israeli national symbol be a fake? [Electronic resource] // The New Republic (New York). – 2016. – Vol. 3. – URL: https://newrepublic.com/article/130814/israeli-national-symbol-fake

Әливердибәјов, А. бәј. Рәсмли мусиги тарихи / Транслитератијасы, тәдгиги вә лүғәти Ајнур Хәлиловандыр. – Бакы, 2001 (на азерб. яз.).

Fārābī, Abū Nasr. Ihsā ʾ al-ʿulūm / Ed. by ʿAlī Bū Mulaḥḥam. – Beirut: Dār wa-Maktabat al-Hilāl, 1996 (на араб. яз).

Fārābī, Abū Nasr. Kitāb al-mūsīqī al-kabīr / Ed. by Gḥaṭṭas ʿAbd al-Malik Khashaba. – Cairo: Dār al-Kātib al-ʿArabī li alṭ-Tibā ʿ a wa a1-Nashr, 1967 (на араб. яз).

Fārābī, Abū Nasr. Kitāb al-mūsīqī al-kabīr (Grand Book of Music). Reproduced from MS 953 Köprülü Kütüphanesi, Istanbul / Ed. by E. Neubauer. – Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1998 (на араб. яз).

Farmer, H.G. Islam and Music // H.G. Farmer. A History of Arabian Music to the XIII cent. – London (1929), 1967. – P. 20–38.

Faruqi, I.R., Faruqi, L.L. Handasah al Sawt or The Art of Sound / I.R. Faruqi, L.L. Faruqi // The Cultural Atlas of Islam. – Macmillan publishing Company, 1986. – 512 p.

Faruqi, L.L. The Shari`ah on Music and Musicians / L.L. Faruqi // Islamic Thought and Culture / Ed. by I.R. al-Faruqi. – Washington: International Institute of Islamic Thought, 1982. – P. 27–51.

Fassberg, S.E. Languages of the Bible / S.E. Fassberg // The Jewish Study Bible / ed. by A. Berlin, M.Z. Brettler, M. Fishbane. – Jewish Publication Society Tanakh Translation; Oxford University Press, 2004. – P. 2062–2067.

Ficino, M. Three books on life / ed. and trans. by C.V. Kaske and J.R. Clark. – Binghamton, NY: Medieval and Renaissance texts and studies, in conjunction with the Renaissance Society of America. 1989. – 507 p.

Fierz, M. Girolamo Cardano, 1501–1576: physician, natural philosopher, mathematician, astrologer, and interpreter of dreams / M. Fierz. – Boston: Birkhäuser. 1983. – xxii, 202 p.

Finkelstein I., Silberman N.A. The Bible Unearthed: Archaeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts. – Touchstone, Reprint edition. 2001. – 385 p.

Fitton, J.L. Cycladic Art. – London: British Museum Press, 1999. – 22 p.

Flavius Josephus. Antiquitates Judaicae // Flavii Iosephi opera / Hrsg. B. Niese. – Bd. 1–4. – Berlin: Weidmann, 1887–1890.

Fleischer, O. Die spätgriechische Tonschrift / O. Fleischer // Neumen-Studien III. – Berlin, 1904. – S. 17–24.

Floros, C. Introductio to Early Medieval Notation / Enlarged Second Edition, Revised, Translated, and with an Illustrated Chapter on Cheironomy by Neil K. Moran. – Michigan, 2005.

Friedman, J. Music in Biblical Life: The Roles of Song in Ancient Israel / J. Friedman. – McFarland, 2013. – 208 p.

Frigyesi, J. Orality as Religious Ideal: The Music of East-European Jewish Prayer / J. Frigyesi // YUVAL: Studies of the Jewish Music Research Centre. Vol. VII: Studies in Honour of Israel Adler. – Jerusalem, 2002. – P. 113–153.

Frigyesi, J. The «Ugliness» of Jewish Prayer – Voice Quality as the Expression of Identity / J. Frigyesi // Musicology. – 2007. – № 7. – P. 99–118.

Froebe, F. Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind. Der Begriff der phantasia simplex bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700 [Electronic resource] // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. – 2008. – Aufgabe 5/2–3. – S. 195–247. – URL: http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/301.aspx; – Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. – 2007. – Ausgabe 4/1–2. – S. 185–195. – URL: http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/253.aspx.

Gastoué, A. Histoire du chant liturgique à Paris. I. Dès origines à la fin des temps carolingiens / A. Gastoué. – Paris: Poussielgue, 1904. – 586 p.

Gastoué, A. Introduction a la paléographie musicale byzantine. Catalogus des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothéque Nationale de Paris et des bibliothéques publiques de France. – Paris, 1907. – P. 96–98.

Gaudentii Isagoge // Jan, K. von. Musici scriptores graeci. – Leipzig 1895. – P. 327–355.

George, M.K. Israel's Tabernacle as Social Space / M.K. George. – Atlanta: Society of Biblical Literature, 2009. – 248 p.

Gerbert, M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. T. I / M. Gerbert. – St. Blasien, 1784.

Gertsman, E. Johannes Chrysostomos zwischen den musikinstrumenten / E. Gertsman // Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung. Bd. 1. – Wien, 2012; Brno, 2014. – S. 257–287.

Gesenius' Hebrew and Chaldee Lexicon to the Old Testament Sctiptures / Transl. by S.P. Tregelles. Numerically Coded to Strong's Exhaustive Concordance. – Baker Books, 1996.

Getz-Gentle, P. Personal styles in early Cycladic sculpture / P. Getz-Gentle. – University of Wisconsin Press, 2001. – 190 p.

Giglion, G. Girolamo Cardano [Electronic resource] // The Stanford encyclopedia of philosophy. 2013 – URL: http://plato.stanford.edu/entries/cardano/ (consulted on 7.1.2018).

Giglioni, G. Bolognan boys are beautiful, tasteful and mostly fine musicians // The sciences of homosexuality in early modern Europe / G. Giglioni / Ed. by K. Borris and G. Rousseau. – London: Routledge, 2008. – P. 201–220.

Gjerdingen, R.O. Music in the Galant Style / R.O. Gjerdingen. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 528 p.

Golb, N. Obadiah the Proselyte: Scribe of a Unique Twelfth-Century Hebrew Manuscript Containing Lombardic neumes / N. Golb // The Journal of Religion. – 1965. – Vol. 45/2. – P. 153–156.

Golb, N. The Music of Obadiah the Proselyte and his Conversion / N. Golb // Journal of Jewish Studies. – 1967. – Vol. 18/1–4. – P. 43–63.

Gordon, C.H. Canaanite Mythology / C.H. Gordon // Mythologies of the Ancient World / Ed. by S.N. Kramer. – New York: Doubleday, Garden City, 1981.

Gouk, P. Some English theories of hearing in the seventeenth century: before and after Descartes / P. Gouk // The second sense: studies in hearing and musical judgement from Antiquity to the seventeenth century / ed. by C. Burnett, M. Fend and P. Gouk. – London: The Warburg Institute; Univ. of London, 1991. – P. 95–113.

Graetz, H. Die musikalischen Instrumente im jerusalemischen Tempel und der musikalische Chor der Leviten / H. Graetz // Monatsschrift fur Geschichte und Wissenschaft des Judentums. – 1881. – S. 241–259.

Graetz, H. Die Tempelpsalmen / H. Graetz // Monatsschrift fur Geschichte und Wissenschaft des Judentums. – 1878. – S. 217–222.

Grande, C. del. Inno cristiano antico / C. del Grande // Rivista Indo-Greca Italica di Philologia, Lingua, Antichita. T. 7. – 1923. – P. 173–179.

Grande, C. del. Intorno ai papyri musicali scoperti in Egitto / C. del Grande // Chronique d'Égypte. T. 6. – 1931. – P. 450–455.

Green, L. Asiatic Musicians and the Court of Akhenaten / L. Green // Contacts Between Cultures. Proceedings of the 33rd International Congress of Asian and North African Studies. – Lewiston: The Edward Mellen Press, 1996. – P. 215–220.

Green, R.M. A Translation of Galen's Hygiene / R.M. Green. – Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, 1951. – XXVII + 277 p.

Gressman, H. Musik und Musikinstrumente im Alten Testamentum: eine religionsgeschichtliche Studie / H. Gressman. – Gieszen: J. Ricker, 1903. – 42 S.

Gualterius Esculanus Summa derivationum – Gualterius Esculanus – Laon: Bibliothèque Municipale. – MS 449.

Haar, J. Pythagorean Harmony of the Universe / J. Haar // Dictionary of the history of ideas: studies of selected pivotal ideas / Ed. by P.P Wiener. – New York: Scribner, 1973. – Vol. 4. – P. 39–42.

Haas, M. Byzantinische und slavische Notationen / M. Haas. – Köln, 1973. – 138 S.

[Die] Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios / Hrsg. I. Düring. – Göteborg, 1930. –Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1.

[The] Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians. – Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986. – 676 p.

Hawkins, J. A General History of the Science and Practice of Music. Book 1–II / J. Hawkins – London, 1776. – 163 p.

[A] Hebrew and English Lexicon of the Old Testament / Eds. W. Gesenius, E. Robinson, F. Brown, S.R. Driver, C.A. Briggs. – Oxford: Clarendon Press, 1939.

Heskes, I. Passport to Jewish Music: Its History, Traditions, and Culture (Contributions to the Study of Music and Dance Series. Book 33. – Westport: Praeger, 1994. – 368 p.

Hickmann, H. Musicologie pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne / H. Hickmann. – Baden-Baden; Bouxiller: Editions Valentin Koerner, 1987.

Hill, A.G. The Organ-Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance: A Comprehensive Essay on the Art and Archæology of the Organ, with Architectural and Historical Accounts of the More Remarkable Organ-Cases and Organs Still Remaining in Various Parts of Europe, Giving also Lists of Stops and Other Musical Notices of Interest / A.G. Hill. – London: David Bogue,1883. – Reproduced with a new introduction and notes on the plates by W.L. Sumner. – Hilversum: Frits Knuf. 1966. – 423 p.

Höeg, C. The Hymns of the Hirmologium I: The First Mode. The First Plagal Mode / C. Höeg. – Kopenhagen 1952 – Monumenta Musicae Byzantinae. – Série transcripta. 6.

Holzer, E. Varroniana. – Ulm, 1890.

Huglo, M. Les arts libéraux dans le Liber glossarum / M. Huglo // Scriptorium. – 2001. – № 55. – P. 3–33.

Hunt, A.S., Jones H.S. Christian Hymn with Musical Notation // The Oxyrchynchos Papyri / ed. by B.P. Grenfell, A.S. Hunt, E. Lobel. – Vol. 15. 1922.

Ibn Sīnā, Abū ʻAlī. Ǧumuʻ ʻilm al-mūsīqā // Ibn Sīnā, Abū ʻAlī. Kitāb al-šifāʼ. – Cairo, 1956 (на араб. яз).

Idelsohn, A.-Z. Jewish Music in its Historical development / A.-Z. Idelsohn. – New York: Schocken books, 1975. – 535 p.

Ikẖwan al-Ṣafāʻ. Risāla fi-l-mūsīkā // Rasāil Ikẖwan al-Ṣafāʻya Khullān al-Vafāʻ. Vol. I. – Kairo, 1928. – P. 132–180 (на араб. яз).

Ikhwan al-Safa` and their Rasāil / Ed. Nader al-Bizri. (Epistles of the Brethren of Purity). – Oxford Academ, 2008.

Interpretations of the Meanings of the Noble Qur'an / A Summarized Version of at-Tabari, al-Qurtubi & Ibn Kathir with comments from Sahih al-Buhari. Dr. Muhammad Muhsin Khan, Dr. Muhammad Taqi ud-Din al-Hilali. Darussalam, 1996. – 809 p.

Iṣfahānī, Abū a1-Faraj. Kitāb al-aghānī / Ed. by Lajnat Nashr Kitāb al-aghānī bi ishrāf Muḥammad Abū a1-Faḍl Ibrahīm. 22 vols. – Cairo: al-Hayʾa al-Misriyya al-ʾAmma li-l-Kitāb, 1992 (на араб. яз).

Ivanov, V.V. An Ancient Name of the Lyre / V.V. Ivanov // UCLA Indo-European Studies. Vol. 1 / Ed. by V.V. Ivanov, B. Vine. – Los Angeles, 1999. – P. 265–283.

Jan, K. von. Musici scriptores graeci. – Leipzig, 1895.

Johannes. Catholicon, mit Gedicht «Hinc tibi sancte pater…». – Mainz, 1460.

Jones I.H. Musical Instruments in Music in the Bible / I.H. Jones // Anchor Bible Dictionary / Ed. by D.N. Freedman. – New York: Doubleday, 1992. – P. 6151–6165.

Jourdan-Hemmerdinger D. Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. 1973. – 476 p.

Kanadi, Abu Bilaal Mustapha. The Ruling on Music and Singing (1986) [Electronic resource] – URL: http://www.missionislam.com/knowledge/musicislam.html.

Katz, I.J. Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo, 1932) / I.J. Katz // Islamic History and Civilization: Studies and Text. V. 115. – Leiden: Brill, 2015.

Keel, O., Uehlinger, Ch. Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel / Transl. by Th.H. Trapp / O. Keel, Ch. Uehlinger. – Minneapolis: Fortress Press, 1998. – P. 123–124.

Keil, H. Grammatici latini. Vol. I–VII. – Lipsiae, 1857–1880.

Kindī. Muʾallafat al-Kindī al-mūsīqiyya / Ed. by Zakariyya Yusūf. – Baghdad, 1962.

Kindī. Risālat al-Kindī fī ajzāʾ khabariyya fī al-mūsīqī / Ed. by Mahmūd aḷ-Hifnī. – Cairo, 1963.

King, Ph.J., Stager L.E. Life in Biblical Israel / Ph.J. King, L.E. Stager. – Louisville: Westminster John Knox, 2001. P. 292–293.

Klawans, J. Purity, Sacrifice, and the Temple Symbolism and Supersessionism in the Study of Ancient Judaism / J. Klawans. – Oxford University Press, 2009. – 372 p.

Kligman, M. The Bible, Prayer, and Maqām / M. Kligman // Extra-Musical Associations of Syrian Jews in Ethnomusicology. – 2001. – Vol. 45, No. 3 (Autumn). – P. 443–479.

Kligman, M. הקנוניזציה של המקאם בתפילתם של היהודים הסורים בברוקלין, ניו-יורק / Modes of Prayer: the Canonization of the Maqamat in the Prayers of the Syrian Jews in Brooklyn, New York // Proceedings of the World Congress of Jewish Studies / דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות, – Vol. יא, Division D, V. II: Art, Folklore, Music / מוסיקה ,פולקלור ,אמנות :כרך שני ,חטיבה ד1993 / תשנ"ג, – P. 259–266.

Kobakçı, H. İnandıktepe vazosu (2008) [Electronic resource] – URL: http://www.panoramio.com/photo/7385390.

Kochanowicz, J. Rękopisy muzyczne jezuickiej bursy w Grodnie w 1773 roku // Librorum amatori: księga pamiątkowa ofiarowana ks. Czesławowi Michalunio SJ na 50-lecie ofiarnej pracy w Bibliotece Filozoficznej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie. – Kraków, 2004.

Komill, K.H. The Culture of Ancient Israel / K.H. Komill. – Chicago: The Open court publishing co. 1914. – 196 p.

Lama, J.A. de la. Registros de adorno / J.A. de la Lama // El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano. – Madrid, 1987. – P. 31–54.

Lanciani, R. Pagan and Christian Rome / R. Lanciani. – Boston; New York: Houghton, Mifflin & Co., 1892. – XLIV + 466 p.

Landels, G.J. Music in Ancient Greece and Rome / G.J. Landels – Routledge, 2001. – 320 p.

Langer, S.K. Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. Third ed. / S.K. Langer – London; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009. – 334 p.

Lawergren, B.A. «Cycladic» Harpist in the Metropolitan Museum of Art / B.A. Lawergren // Notes in the History of Art. – 2000. – Vol. 20. № 1. – P. 2–9.

Lawergren, B. Distinctions among Canaanite, Philistine, and Israelite Lyres, and their Global Lyrical Contexts / B.A. Lawergren // Bulletin of the American Schools of Oriental Research. – 1998. – Vol. 309. – P. 41–68.

Lawergren, B. The Rebirth of the Angular Harps / B.A. Lawergren // Early Music America. – 2011. – Vol. 17. № 2. – P. 26–32.

Layard, A.H. Babylon and Ninevah. Second Expedition / A.H. Layard. – London, 1853. – 600 p.

Lider-zamlbukh far der idisher shul un familie. 82 lider far a drayshtimiken khor (oykh far solo) mit begleytung fun piano. Beylage fun trop (teamey amikra) / Tsuzamengeshtelt fun Z. Kiselgof, bearbet fun A. Zhitomirski un P. L'vov. – Petersburg; Berlin: Gezelshaft far idishe folks-muzik in Peterburg un Leo Vints in Berlin, 1912. – 47 z.; 131 z.

Luckenbill, D. The Annals of Sennacherib. – Chicago: University of Chicago Press, 1924. – 194 p.

Lysons, S. An Account of Roman Antiquities discovered at Woodchester in the County of Gloucestershire / S. Lysons. – London, 1797.

Marāġī, ʿAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī. Ǧāmʿal-alḥān. Be ihtimām-i Takī Bīniš. – Tihrān, 1366 [1987] (на перс. яз.).

Marāġī, ʿAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī. Maqāsid al-alḥān. Tihrān, 1344 [1965] (на перс. яз.).

Marāġī, ʿAbd al-Ḳādir ibn Ġaibī. Šarḥ-i adwār. Be ihtimām-i Takī Bīniš. – Tihrān, 1370 [1991] (на перс. яз.)

Manniche, L. Music and Musicians in Ancient Egypt / L. Manniche. – London: British Museum Press, 1991. – 137 p.

Martani, S. The Theory and Practice of Ekphonetic Notation: The Manuscript Sinait. gr. 213 / S. Martani // Plainsong and Medieval Music. – Vol. 12. Issue 01. – 2003, April. – P. 15–42.

Marzi, G. Melodia e nomos nella musica bizantina / G. Marzi // Studi publicati dall'Istituto di Filologia Classica. – VIII. – Bologna, 1960.

Mathiesen, Th.J. Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts. – München, 1988 (Repertoire International des Sources Musicales, XI). – 828 p.

Mazar, A. Archaeology of the Land of the Bible: 10 000–586 B.C.E. – New York: Doubleday, 1990. – P. 427–435.

McClure, G.W. Sorrow and Consolation in Renaissance Italy / G.W. McClure. – Princeton, NJ: Princeton University Press. 1991. – 311 p.

McKinnon, J. Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters / J. McKinnon // Journal of American Musicology Society. – 1968. – № 21. – P. 3–20.

Meyer, Ch. Le vocabulaire du son, du chant et de l'ars musica dans le dictionnaire de Papias. 2014 [Electronic resource] // HAL Id: hal-00951958 – URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00951958.

Millar, J. Music // International Standard Bible Encyclopedia / Ed. J. Orr. – Chicago, 1915. – P. 2094–2101.

Mirʿat-i Uššaq // А.Э. Бертельс. Суфизм и суфийская литература. Избранные труды. М., 1965 (на перс. яз.).

Montagu, J. Musical instruments of the Bible / J. Montagu. – Lanham: Scarecrow Press, 2002. – 192 p.

Morley, H. Jerome Cardan: the Life of Girolamo Cardano, of Milan, Physician. 2 vols. / H. Morley. – London: Chapman & Hall. 1854.

Mountford, J. A New Fragments of Greek Music in Cairo / J. Mountford // Journal of Hellenic Studies. – 1931. – № 51. – P. 91–100.

Moyer, A.E. Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance / A.E. Moyer. – Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992. – 325 p.

Music // Hastings Dictionary of the Bible. 1898–1904. Vol. III. P. 456–463.

Music in the Ancient World. 2nd enlarged edition. – Haifa: Haifa Music Museum & AMLI Library, 1979.

Namah-i minawī. – Tihrān, 1350 [1971] (на перс. яз.)

Nasr, S.H. Islamic Art and Spirituality / S.H. Nasr. – Albany: SUNY Press, 1987. – 213 p.

Nassarre, P. Escuela música según la práctica moderna. – Zaragoza, 1723.

Nelson, K. The Art of Reciting the Qur`an / K. Nelson. – Austin, 1985. – 246 p.

Netzer, A. Yehudim be-Gilān // Yeẓirah ve-Toladot. 1994. – P. 215–232.

Neubauer, E. Arabic Writings on Music: Eight to Nineteenth Centuries // The Garland encyclopedia of world music. Vol. VI: The Middle East. – New York, 2002. – P. 363–385.

New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 20 vol. – London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

Nicetae Choniatae Historia // Patrologia cursus completus. Series graeca / Ed. J.P. Migne. T. 139. Col. 309–1091.

Nicomachi Enchiridion // K. von Jan. Musici scriptores graeci. – Leipzig, 1895. S. 236–265.

Nīšāpūrī, Muḥammad ibn Maḥmūd. Risālah-i mūsīqī. Muḥammad bin Maḥmūd bin Muḥammad Nīšāpūrī / Ba muqaddima wa ṭaṣḥīh Amir Ḥusayn Pūrğāwadī / Maʿrūf. 1374 [1995]. № 1–2. S. 32–49. (На перс. яз.).

[The] Old Testament Hebrew Lexicon / eds. F. Brown, S.R. Driver, C.A. Briggs and W. Gesenius [Electronic resource]. – URL: https://www.studylight.org/lexicons/hebrew/5035.html

Omlin, J.A. Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften. – Torino: Edizioni d'arte fratelli Pozzo, 1973. – 76 p.

Özgüç, T. İnandıktepe: eski Hitit çağinda önemli bir kült merkezi (An Important Cult Center in the Old Hittite Period) / T. Özgüç. – Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988. Pl. F/1.

Page, Ch. Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illumination / Page Ch. // Early music – 1977. – № 5. – P. 299–309.

Palikarova Verdeil, R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siиcle) / R. Palikarova Verdeil. // Monumenta Musicae Byzantinae. – Subsidia III. – Kopenhagen, 1953.

Palisca, C.V. Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries / C.V. Palisca. – Urbana: University of Illinois Press, 2006. – 302 p.

Papathanasiou, I., Boukas, N. Byzantine Notation in the 8th–10th Centuries: On Oral and Written Transmission of Early Byzantine Chant / I. Papathanasiou, N. Boukas // Cahiers de l'Institut du Moyen-Āge Grec et Latin. – 2002. – № 73. – P. 3–12.

Papias Elementarium doctrinae rudimentum. 1496 // München, Bayerischen Staatsbibliothek. 2 Inc.c.a. 3366.

Park, K., Kessler, E. Psychology // The Cambridge history of Renaissance philosophy // Eds. By C.B. Schmitt, Q. Skinner, E. Kessler and J. Kraye. – Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 455–534.

Patrologia orientalis / Ed. by R. Graffin, F. Nau. T. VIII. – Paris, 1912.

Patrologiae Cursus Completus. Series Latina / Ed. J.-P. Migne. T. 1–225. – Paris, 1844–1865.

Patton, M. Islands in Time. Island Sociogeography and Mediterranean Prehistory / M. Patton. – London; New York: Routledge, 1996. – 224 p.

Pellat, Ch. Al-Nadr b. al-Harith / Ch. Pellat // The Encyclopedia of Islam, New Ed. – Leiden: Brill. Vol. VII, 1993. P. 872.

Perl, O., Winnington-Ingram R. A Michigan Papyrus with Musical Notation / O. Perl, R. Winnington-Ingram // Journal of Egyptian Archeology. – 1965. – № 51. – P. 179–195.

Petrus Comestor Historia Scholastica [Electronic resource] //URL: https://la.wikisource.org/wiki/Historia_Scholastica.

Pfah, E. The Emergence of Israel in Ancient Palestine: Historical and anthropological Perspectives. Copenhagen International Seminar / E. Pfah – London: Equinox, 2009. – 236 p.

Plato's cosmology: the "Timaeus" of Plato / Transl. and Comm. by F.M. Cornford. – London: Routledge and Kegan Paul; New York: Humanities Press. 1937. – xviii + 376 p.

Plato's Phaedo / Transl. with an Introd. and Comm. by R. Hackforth. – Cambridge, 1955. – vii + 200 p.

Plato. The Republic / Transl. with introd. and notes by F.M. Cornford. – Oxford: Clarendon Press,1945. – xxvii + 356 p.

Pöhlmann, E. Denkmäler altgriechisher Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen / E. Pöhlmann. – Nürnberg: Hans Carl, 1970. – 160 S.

Pöhlmann, E., West, M.L. Documents of Ancient Greek Music. The Extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary / E. Pöhlmann, M.L. West. – Oxford: Clarendon Press, 2001. – 222 p.

Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios / Hrsg. I. Düring // Göteborgs Högskolas Årskrift. – 1932. – № 38/2.

Praetorius M. Syntagma Musicum. T. III: Termini musici. – Wolfenbüttel, 1619.

Prins, J. Carl Gustav Jung's interpretation of Cardano's theories of dreams and world harmony/ J/ Prins // I Tatti studies in the Italian Renaissance. – 2017. – № 20 (2). – P. 1–23.

Prins, J. Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory / J. Prins. – Leiden: Brill. 2014. – xii + 462 p.

Prins, J. Girolamo Cardano and Julius Caesar Scaliger in Debate about Nature's Musical Secrets / J. Prins // Journal of the History of Ideas. – 2017. – № 78 (2). – P. 169–189.

Prins, J. Harmony // Encyclopedia of Renaissance philosophy: philosophy between 1300 and 1650 / Ed. by M. Sgarbi. – New York: Springer, 2017.

Prins, J. The Music of the Pulse in Marsilio Ficino's Timaeus commentary // Blood, sweat and tears: the Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe / Eds.M. Horstmanshoff, H. King, and C. Zittel // Intersections: Yearbook for Early Modern Studies, 21. – Leiden: Brill, 2012. P. 393–411.

Pseudo-Ignatii Ad Antiochenos // Patrologia cursus completus. Series graeca / Ed. J. P. Migne. T. 5. – Paris, 1894. Col. 907–910.

Raasted, J. A Primitive Palaeobyzantine Musical Notation / J. Raasted // Classica et Mediaevalia. – 1962. – № 23. – P. 302–310.

Raasted, J. Hirmologium sabbaiticum. Pars Secunda / J. Raasted // Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale. Vol. VIII. – Kopenhagen 1970.

Raasted, J. The Notation and Some Related Notational Types // Palaeobyzantine Notations. Vol. I: A Reconsideration of the Source Material / Ed. by J. Raasted and Chr. Troelsård. Hernen, 1995. P. 57–62.

Rabino di Borgomale, L.H. Les provinces caspiennes de la Perse: Le Guîlân / L.H. Rabino di Borgomale. – Paris: E. Leroux, 1917. – 111 p.

Rad, G.von. Der Anfrang der Geschichtesschreibung im alten Israel / G. von Rad // Gessamelte Studien zum Alten Testament. – München, 1961. – S. 148–188.

Rāzī, Faẖr ad-Dīn. Ğamiʿal-ulūm. – Ташкент, [б. г.]. S. 371–378 (на перс. яз.).

Reuchlin J. De accentibus et orthographia linguae Hebraicae: Libri tres. – Haguenau, 1518. – 176 p.

Rice, Jr., E.F. The Renaissance Idea of Wisdom / E.F. Rice Jr. – Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1958. – 220 p.

Rimmer, J. Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum / J. Rimmer. – London: The British Museum Press, 1969. – 32 p.

Ritter, A.G. Zur Geschichte des Orgelspieles, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts / A.G. Ritter. – Leipzig: Max Hesse Verlag, 1884. – 225 S.

Robson, J., Farmer, H.G. Ancient Arabian Musical Instruments. As Described by Mufaddal ibn Salama (9th century) in the Unique Istanbul Manuscript of the Kitab al-malahi in the handwriting of Yaqut al-Mustasimi (d. 1298) / J. Robson, H.G. Farmer.. – Glasgow: The Civic Press, 1938. – 46 p.

Rosowsky, S. The Cantillation of the Bible: the Five Books of Moses / S. Rosowsky. – New York: The Reconstructionist Press, 1957. – 669 p.

Rowley, H.H. Worship in Ancient Israel: Its Form and Meaning / H.H. Rowley. – London: S.P.C.K., 1967. – 304 p.

Roychoudhury, M.L. Music in Islam / M.L. Roychoudhury // The Journal of Asiatic Society. Letters. Vol. XXIII. – 1957. – № 2. – P. 46–102.

Russell, J.M. Sennacherib's Palace Without Rival At Nineveh / J.M. Russell. – Chicago: University of Chicago Press, 1991. – xii + 342 p.

Saint Augustin. La musique – de musica libri sex / Introd., trad. et notes de G. Finaert et F.-J. Thonnard. – Paris: Desclée De Brouwer, 1947. – 546 p.

Santillán, D.A. de. Órgano // Gran Enciclopedia Argentina. T. IV. – Buenas Aires, 1960. P. 70.

Sass, B. The Pre-exilic Hebrew Seals: Iconism and Uniconism / B. Sass // Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals / Ed. by B. Sass and C. Uehlinger. – Göttingen: Vandenhoech and Ruprecht, 1993.

Sasson, Ancient Art [Electronic resource]. – URL: http://www.sassonancientart.com/artwork_show_74_archive.html.

Schenker, A. From the First Printed Hebrew, Greek and Latin Bibles tj the First polyglot Bible, The Complutensian Polyglot: 1477–1577 / A. Schenker // Hebrew Bible. Old Testament. The History of Its Interpretation: Vol. II: From the Renaissance to the Enlightenment (1300–1800) / Ed. by M. Sæbø. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprech, 2008. P. 276–294.

Schniedewind, W.M. How the Bible Became a Book. The Textualization of Ancient Israel / W.M. Schniedewind. – Cambridge University Press, 2004. – 272 p.

Schubart, W. Ein griechischer papyrus mit Noten / W. Schubart. // Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philosophisch-Historische Klasse. – 1918. – № 36. – S. 763–768.

Schurer, E. The History of the Jewish People in the Age of Jesus Christ (175 BC – AD 135) / E. Schurer / A new English Version revis. and ed. by G. Vermes, F. Millar and M. Goodman. Vol. II–III. – Edinburgh: T. & Clark Ltd. 1986–1987.

Schütze, I. Cardano und die Affektenlehre der Musik / I. Schütze // Bruniana & Campanelliana 7. – 2001. – S. 453–467.

Sefer Dikduke ha-Te'amim / Ed. by A. Dotan: With a critical edition of the original text from new manuscripts. – Jerusalem: Academy of the Hebrew Language. – 1967. XI. – 460 p.

Sendrey, A. Music in ancient Israel / A. Sendrey. – New York: Philosophical Library, 1969 – 680 p.

Seroussi, E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's «Estro Poetico-Armonico» / E. Seroussi // The Jewish Quarterly Review. – 2002. – Vol. 93. № 1–2. – P. 149–199.

Seroussi, E. Music: The «Jew» of Jewish Studies / E. Seroussi // Jewish Studies: Journal of the World Congress of Jewish Studies. – 2009. – Vol. 46. – P. 3–84.

Shamilli, G.B. An Unknown Persian Treatise on Music Behjat al-Qulub / G.B. Shamilli // Arts and Crafts in the Muslim World. – Istanbul, 2008. – P. 447–459.

Shamilli, G.B. Treatise on Music Behjat al-Qulub (17th c.) / G.B. Shamilli // Abstract Book of International Congress of Asian and North African Studies. – Montreal, 2000. – P. 5.

Shanks, H. Destruction of Judean Fortress Portrayed in Dramatic Eigth-Century B.C. Pictures / H. Shanks // Biblical Archeological Review. – 1984. March–April. – P. 48–65.

Shehadi, F. Philosophies of Music in Medieval Islam / F. Shehadi. – Leiden; New York; Köln: Brill, 1995. – 175 p.

Shiloah, A. Jewish Musical Traditions/ A. Shiloah. – Detroit: Wayne State University Press, 1992. – 274 p.

Shiloah, A. Music and Religion in Islam // Shiloah A. Music and its virtues in Islamic and Judaic Writings. – Routledge, 2007. – P. 143–155.

Shiloah, A. Music in the World of Islam. A Social-Cultural Study / A. Shiloah. – Detroit: Wayne State University Press, 1995. – 262 p.

Shiloah, A. The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900): descriptive catalogue of manuscripts in libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and supplement to B X. RISM B/X. / A. Shiloah. – Munchen: G. Henie Verlag, 1979. – xxiii + 346 p.

Shoshany, R. Biblical Accents: Babilonian / R. Shoshany // Encyclopedia of Hebrew Language and Libngvuistics / Gen. ed. G. Khan. Vol. I: A–F. – Leiden; Boston: Koninklijke Brill NV, 2013. P. 268–275.

Silver Drachm or Zuz. The Second Jewish-Roman War – Bar Kochba Revolt, 132–135 A.D. [Electronic resource]. – URL: https://www.vcoins.com/en/stores/sergey_nechayev_ancient_coins/200/product/bar_kokhba_revolt_jerusalem_132_ad_second_jewish_war_adlyre_grapes/594065/Default.aspx.

Siraisi, N.S. Medieval and Renaissance medicine: an introduction to knowledge and practice / N.S. Siraisi. – Chicago: University of Chicago Press. 1990. – 264 p.

Siraisi, N.S. The clock and the mirror: Girolamo Cardano and Renaissance medicine / N.S. Siraisi. – Princeton, N.J.: Princeton University Press. 1997. – xiv + 362 p.

Šīrāzī, Qutb ad-Dīn. Durrat al-tāǧ li-qurrāt al-dabbaǧ. Ǧild I–II. – Tihrān, 1317–1320 [1938–1941] (на перс. яз.).

Sloan, S.J. Music for Two or More players at Clavicord, Harpsichord, Organ. An Annotated Bibliography. – Greenwood Press.1991. – 104 p.

Smith, J.A. Music in Ancient Judaism and Early Christianity / J.A. Smith. – Farnham, Surrey; Burlington: Ashgate, 2011. – 271 p.

Sommer, B.D. A Little Higher than Angels: Psalm 29 and the Genre of Heavenly Praise / B.D. Sommer // Built by Wisdom, Established by Understanding: Essays on Biblical and Near Eastern Literature in Honor of Adele Berlin / Ed. by M.L. Grossman. – Bethesda: University Press of Maryland, 2013. – P. 129–153.

Stern, E. The Phoenician Source of Palestinian Cults at the End of the Iron Age / E. Stern // Symbiosis, Symbolism, and the Power of the Past Canaan, Ancient Israel, and Their Neighbors from the Late Bronze Age through Roman Palaestina. Proceedings of the Centennial Symposium of W.F. Albright Institute of Archaeological Research and American Schools of Oriental Research Jerusalem, May 29–31, 2000 / Ed. by W.G. Dever and S. Gitin. 2003. – P. 309–323.

Stern, M. Bible and Music: Influences of the Old Testament on Western Music: Monography / Stern. M. – New Jersey: KTAV Publishing House, 2011. – 569 p.

Strunk, O. Specimina notationum antiquorum / O. Strunk // Monumenta Musicae Byzantinae. Série principale. Vol. VII. – Kopenhagen, 1965.

Strunk, O. The Antiphons of the Oktoechos / O. Strunk // Journal of the American Musicological Society. – 1960. – № 13. – P. 50–67.

Strunk, O. The Notation of the Chartres Fragment / O. Strunk //Annales Musicologiques. – 1955. – № 3. – P. 7–37.

Studies in Jewish History. The Buchler Memorial Volume / Ed. by A.I. Brodie, J. Rabbinowitz. – London, 1956. – 279 p.

Suidae Lexicon. Graece et Latine / Rec. G. Bernhardy. Tomus alterus. – Halis et Brusvigae 1853. – 617 p.

Tafsir Ibn Kathir. [Electronic resource] – URL: http://www.recitequran.com/tafsir/en.ibn-kathir/31:6

The «De subtilitate» of Girolamo Cardano. 2 vols / Ed. by Forrester J. – Tempe: The Arizona Centre for Medieval and Renaissance Studies. 2013.

The Holy Qur'an / English Transl. of the Meanings and Comm. by A. Yusuf. Ali. King Fahd Holy Qur'an Printing Complex, 1410 [1839]. – 1759 p.

The replica Orpheus pavement [Electronic resource] // BBC. In Pictures, 24 February 2010. – URL: http://news.bbc.co.uk/local/gloucestershire/hi/people_and_places/history/newsid_8596000/8596780.stm.

The Schøyen Collection. Manuscripts from around the world spanning 5000 years of human culture & civilisation. An academic & educational resource from the private collection of Martin Schøyen [Electronic resource]. – URL: http://www.schoyencollection.com/music-notation/sumerian-music/earliest-music-record-ms-2340.

The Harmonies of Aristoxenus / Ed. with transl., notes, introd. and index of words by Henry S. Macran. – Oxford : Clarendon Press, 1902. – iv + 303 p.

Theonis Smyrnaei philosophi platonici Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium / Recensuit E. Hiller. – Leipzig: B. G. Teubneri, 1878. – 242 p.

Theophylacti Smocattae Historiarum libri octo / Recognovit Imm. Bekkerus // Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae / Editio emmendatior et copiosior, consilio B.G. Niebuhrii C.F. instituto, auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae cintinuata. – Bonnae, 1834.

Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies / Collected, classified end edited by A.Z. Idelsohn. In X vol. 1914–1932.

Thibaut, J.-B. Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque / J.-B. Thibaut. – St. Petersburg. 1913. – 148 + 11 + xxviii p.

Thompson, T.L. The Bible in History. How Writers Create a Past / T.L. Thompson – Random House UK, 2000. – xix + 412 p.

Tillyard, H.J.W. Fragment of a Byzantine Musical Handbuch in the Monastery of Laura on Mt. Athos / H.J.W. Tillyard //Annual of the British School at Athena. – 1912–1913. – № 19. – P. 95–117.

Tillyard, H.J.W. The Stages of the Early Byzantine Musical Notation / H.J.W. Tillyard // Byzantinische Zeitschrift. – 1952. – № 35. – P. 29–42.

Tracts on Listening to Music. «Dhamm al-malahi» by Ibn abī'l-Dunya and «Bawariq al-ilma»by Majd al-Din al-Tusi al-Ghazalī / Ed. by J. Robson. – London:The Royal Asiatic Society, 1938. – viii + 191 p.

Tudor, J.M. Sound and Sense: Music and Musical Metaphor in the Thought and Writing of Goethe and his Age / J.M. Tudor. – Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaftern, 2011. – 515 p.

Turner, E. The Hibeh Papyri. Vol. II. – London, 1955. – xiv + 187 p.

Turner, E., Winnington-Ingram R. Monody with Musical Notation / E. Turner, R. Winnington-Ingram // The Oxyrhynchos Papyri. – 1959. – № 25. – P. 113–122.

[Le] Typikon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix no. 40, X-e siècle / Introduction, texte critique, traduction et notes J. Mateos. T. II: Le cycle des fêtes mobiles. – Rome, 1963.

Uguccione da Pisa. Derivationes / Ed. by E. Cecchini. 2 vol. – Firenze, 2004.

'Urmawī, Ṣafī al-Dīn. Kitāb al-adwār fī maʿrifa al-naġamyya al-adwār. Manuscript of Library University of Pennsylvania. LJS. 235. Рукопись (на араб. яз.)

'Urmawī, Ṣafī al-Dīn. Kitāb al-adwār fī maʿrifa al-naġamyya al-adwār. Nurismanoye Kütüphanesi No: 3652/1. Рукопись (на араб. яз.)

'Urmawī, Ṣafī al-Dīn. Kitāb al-adwār fī maʿrifa al-naġamyya al-adwār. – Kairo, 1986.

Ussishkin, D. The Conquest of Lachish by Sennacherib / D. Ussishkin. – Tel Aviv: Tel Aviv University, Institute of Archaeology, 1982. – 135 p.

Velimirovic, M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant / M. Velimirovic // Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia. Vol. IV. – Kopenhagen 1960.

Verbeke, G. L'évolution de la Doctrine du Pneuma: du Stoicisme à S. Augustin; Étude Philosophique / G. Verbeke. – Paris: Desclée De Brouwer, 1945. – 295 p.

Vorreiter, L. Riesenlyren der Altertums / L. Vorreiter // Archiv für Musikorganologie. – 1979. – Vol. III–IV. – S. 30–37.

Walker, P.M. Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella / P.M. Walker. – Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000 (1st ed. 1958). – 244 p.

Walker, P.M. Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach / P.M. Walker. – Rochester: University of Rochester Press, 2000. – 317 p.

Wellesz, E. A History of Byzantine Music and Hymnography / E. Wellesz. – Oxford, 1961. – 200 p.

Wellhausen, J. The Book of Psalms / J. Wellhausen. – New York, 1898. – 281 p.

Werner, E. «Music» and «Musical Instruments» / E. Werner // Interpreters Dictionary of the Bible. An Illustrated Encyclopedia. I–IV Vol. – Abingdon Press, 1962. Vol. III. – P. 457–476.

Werner, E. A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews / E. Werner. – University Park: The Pennsylvania State University. 1976. – XIII + 350 p.

Werner, E. From Generation to Generation. Studies on Jewish Musical Tradition / E. Werner. – American Conference of Cantors, 1962.

Werner, E. The Sacred Bridge – The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millenium / E. Werner. – London: Dennis Dobson; New York: Columbia University Press, 1959. – XIV + 461 p.

Werner, E. The Sacred Bridge: Liturgical Parallels in Synagogue and Early Church / E. Werner. – New York: Schocken Books, 1970. – 364 p.

Wessely, C. Antike Reste griechicher Musik / C. Wessely // 22. Jahresbericht des K.K. Staatsgymnasiums im 3. Bezirk, Wien 1890. – Wien 1891.

West, M. Ancient Greek Music / M. West. – Oxford, 1992. – XIII + 410 p.

Wickes, W. Hebrew Accentuation. A Treatise on the Accentuation of the Twenty-one Socalled Prose Books of the Old Testament / W. Wickes. – Oxford: Clarendom Press, 1887. – 155 p.

Wickes, W. Hebrew Accentuation. A Treatise on the Accentuation of the three socolled Poetical Books of the Old Testament: Psalms, Proverbs and Job / W. Wickes. – Oxford: Oxford University Press, 1881. – 120 p.

Wiering, F. The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality / F. Wiering. – Amsterdam: ABC Copyright, 1995. – XII + 320 p.

Williams, P. The Organ in Western Culture 750–1250 / P. Williams. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – 401 p.

Wohlberg, M. The Music of the Synagogue as a Source of the Yiddish Folksong // Journal of Synagogue Music / M. Wohlberg. – 2010. – Vol. 35. – P. 6–34.

Wooley, C.L. et al. Ur Excavations, vol. II: The Royal Cemetery. – London: The British Museum Press, 1934.

Yadin, Y. Megiddo // Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land. Vol. III / Eds. M. Avi-Yonah, E. Stern. – London, 1977. P. 849.

Yeivin, I. Introduction to the Tiberian Masorah / I. Yeivin // Masoretic studies. Vol. 5. – Scholars Press, 1980.

Zonis, E. Classical Persian Music: An Introduction / E. Zonis // Music and Other Cultures. – Harvard University Press, 1973. P. 269–282.

Γιαννόπουλος Ἐμμ. Στ. Ἡ ψαλτικὴ τέχνη. Λόγος καὶ μέλος στη λατρεία της ὀρθοδόξης ἐκκλησίας. – Θεσσαλονίκη, 2004.

Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. – Ἀθῆναι 1979.

Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς – Ἅγιον Ὄρος. Α΄ – Γ΄. – Ἀθῆναι, 1975–1976.

Χατζηγιακουμῆς Μ. Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453–1832), Α΄, – Ἀθῆναι, 1975.

Χατζηγιακουμῆς Μ. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 1453–1820. – Ἀθῆναι, 1980.

Ἀριστοξένους ἁρμονικῶν τὰ σωζόμενα.

Ράλλης Γ., Πότλης Μ. Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων. Τ. Β΄. – Ἀθήναι, 1852.

Августин Аврелий. О музыке шесть книг / Перев. Е. Двоскиной. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. – 369 с.

Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 320 с.

Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и мидрашей. В четырех частях // Сост. по первоисточникам И.Х. Равницким и Х.Н.Бяликом. Авториз. перевод с введением С.Г. Фруга. – Берлин: Изд-во С.Д. Зальцман, 1922.

Агеева, О.Г. К истории траурного церемониала Романовых Петровского времени: редкий рисунок погребения представительницы царской семьи (из ОР РНБ) / О.Г. Агеева // Петровское время в лицах – 2007: Материалы научной конференции. – СПб., 2007. С. 5–13.

Акопян, Л.О. Армянское осмогласие и пение по хазам как феномены средневековой христианской культуры / Л.О. Акопян // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 5. – С. 5–19.

Акопян, Л.О. Шараканы: история и теория // Шараканы: каноны и гимны армянской церкви / Пер. с древнеарм., вст. ст. и комм. Л. Акопяна. – Ереван: Саргис Хаченц, Принтинфо, 2017. С. 20–81.

Аляутдинов, Ш. Фетва о соответствии канонам ислама музыки, музыкальных инструментов и пения // Аляутдинов Ш. Путь к вере и совершенству. – М.: Фонд «Мир образования», 2001. С. 351–364.

Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. Х.-Г. Габаши, Р. Фахретдин, Г. Баруди, Х. Кильдебаки / Сост., подготовка и перев. текстов, вст. ст., очерки и комм. Г.Р. Сайфуллиной. – Казань: Татарское книжное издательство, 2015. – 382 с.

Арановский, М.Г. Заметки об архитектоническом слухе и музыкальной логике / М.Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: УРСС, 2007. С. 189–201.

Аристоксен. Элементы гармоники / Перев. и прим. В.Г. Цыпина. – М.: МГК, 1997. – 135 с.

Аттар, Ф. Логика птиц / Пер. с перс. Мустафа Брзуи. – М.: Номос, 2009. – 320 с.

Афиней. Пир софистов. Симпосий Συμπόσιον [Электронный ресурс] – URL: http://simposium.ru/ru/node/9780 // 01

Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 545 с.

Бейль, П. Исторический и критический словарь. В 2 т. / Перев. с франц.; общ. ред. и вст. ст. В.М. Богуславского. Т. 1 / П. Бейль. – М.: Мысль, 1968. – 391 с.

Бицилли, П.М. Элементы средневековой культуры: монография / П.М. Бицилли. – СПб.: Мифрил, 1995. – 264 с.

Борисов, В.М. Русско-арабский словарь. – М.: Сам Интернешнл, 1993. – 1120 с.

Борухович, В.Г. В мире античных свитков / Под ред. проф. Э.Д. Фролова / В.Г. Борухович. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1976. – 223 с.

Боэций. Основы музыки / Подготовка текста, перев. с лат. и комм. С.Н. Лебедева. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. – 408 с.

Бубер, М. Два образа веры / Пер. с нем. под ред. П.С. Гуревича, С.Я. Левит, С.В. Лезова / М. Бубер. – М.: Республика, 1995. – 464 с.

Бухари, Наджмиддин Кавкаби. Рисола-и мусиқи. Рисола дар баени дувоздах мақом. Тахия, тахқиқ ва тавазехот ба калам-и А. Раджабов. – Душанбе, 1985. (На тадж. яз.).

Бычков, В.В. Aesthetica patrum. Эстетика Отцов Церкви / В.В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.

Вартанов, Ю.П. Сравнительное семитское языкознание в Европе XVI–XVII вв. Ю.П. Вартанов // Источниковедение культурных традиций Востока: гебраистика – эллинистика – сирология – славистика: Сборник научных статей / Отв. ред. К.А. Битнер, Н.С. Смелова. – СПб.: Петербургский ин-т иудаики, 2016. С. 46–69.

Вебер, М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер, М. Избранное. Образ общества. – М.: Юрист, 1994.

Веселовский, А.Н. Из введения в историческую поэтику. Вопросы и ответы // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / Гл. ред. С.Я. Левит, автор вст. статьи и комм. И.О. Шайтанов. 2-е изд., испр. – СПб.: Университетская книга, 2011. С. 55–74.

Вильмонт, Н.Н. Примечания // Гёте И.-В. Фауст / Перев. Б. Пастернака. – М.: Художественная литература, 1969. С. 474–508.

Вилюнас, В.К. Основные проблемы психологической теории эмоций // Психология эмоций. Тексты / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. – М.: Изд-во МГУ, 1984.

Вилюнас, В.К. Психологические механизмы мотивации человека. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 288 с.

Вилюнас, В.К. Теория деятельности и проблемы мотивации / В.К. Вилюнас // А.Н. Леонтьев и современная психология. Сборник статей памяти А.Н. Леонтьева. – М.: Изд-во МГУ, 1983

Виноградов, В.В. Голоса леса (этнографический аспект) // Виноградов, В.В. Текст святыни в контексте современной культуры / Сост. Е. Хаздан. (В печати).

Виноградов, В.В., Лобанов, М.А. «Чтобы дуло, чтобы горело…»: Выклики ветру на подсеке В.В. Виноградов, М.А. Лобанов // Экспедиционные открытия последних лет. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982 –2006 гг. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 75 –97.

Владышевская, Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т.Ф. Владышевская. – М.: Знак, 2006. – 472 с.

Владышевская, Т.Ф. Обучение знаменному пению в старообрядческих школах на основе древнерусских традиций / Т.Ф. Владышевская // Музыковедение. – 2015. – № 6. – С. 3–9.

Габәши Х.-Г. Шигырь вә гыйна хакында голяма вә фикһы исламының фикерләре [Взгляды исламских ученых и законоведов на стихи и пение]. Рукопись на татарском языке, без года. – Отдел редких рукописей Библиотеки им. Лобачевского Казанского университета. – 1154 т. 4664. – Фонд Х-Г. Габаши.

Гайденко, П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой. Изд. 2-е, испр. / П.П. Гайденко –М.: Либроком, 2009. – 456 с.

Герасимова-Персидская, Н.А. Музыка. Время. Пространство / Н.Ф. Герасимова-Персидская. – Киев: Дух и литера, 2012. – 408 с.

Герасимова-Персидская, Н.А. Русская музыка XVII века: Встреча двух эпох / Н.Ф. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1994. – 125 с.

Герни, О.Р. Хетты / О.Р. Герни. – М.: Наука, 1987. – 233 с.

Герцман, Е. Античная функциональная теория лада / Е. Герцман // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. – М., 1983. С. 202–223.

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

Герцман, Е. В. Античный орган / Е. Герцман. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 62 с.

Герцман, Е. Византийское музыкознание: учебник для вузов / Е. Герцман. – Л.: Музыка, 1988. – 255 с.

Герцман, Е. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Т. I. / Е. Герцман. – СПб.: Российская Национальная Библиотека, 1996. – 706 с.

Герцман, Е. Греческий учебник музыки XVIII века / Е. Герцман // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник за 1987 г. – М.: Наука, 1988. С. 161–177.

Герцман, Е. На пути к музыкальной эстетике. Василий Великий о музыке / Е. Герцман // Жизнь религии в музыке. – СПб.: С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2007. С. 7–30.

Герцман, Е. Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков / Е. Герцман. – СПб.: Миръ, 2016. – 920 с.

Герцман, Е. Пропавшие столетия византийской музыки / Е. Герцман. – СПб.: Гуманитарная Академия, 2001. – 96 с.

Герцман, Е. Тайны истории древней музыки / Е. Герцман. – СПб.: Невская нота, 2006. – 575 с.

Герцман, Е.В. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Т. II: Библиотека Российской академии наук, Архив Российской академии наук, библиотеки университета и Эрмитажа / Е. Герцман. – СПб.: Глаголъ, 1999. – 574 с.

Герцман, Е.В. Петербургский теоретикон / Е. Герцман. – Одесса, 1994. – 901 с.

Герцман, Е. Учебник по псалтике / Е. Герцман // Музыкальное образование в духовной культуре Средневековой Руси. Материалы международного симпозиума третьей сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. – Великий Новгород; Пермь, 2012. С. 93–100.

Гиргас, В.Ф. Арабско-русский словарь к Корану и хадисам // Гиргас В.Ф. Переиздание Словаря к Арабской хрестоматии и Корану. Казань, 1881 / Публ. С.М. Прозорова и М.Г. Романова. – СПб.: Диля, 2006. – 928 с.

Джами, А. Трактат о музыке / Перев. с перс. А.Н. Болдырева; ред. и коммент. В.М. Беляева. – Ташкент: Изд-во Акад. наук УзССР, 1960. – 111 с.

Джумаев, А.Б. Полемика о музыке, народных развлечениях (тамаша) и искусстве в среде мусульманских теологов и просветителей-интеллектуалов Средней Азии (конец XIX – начало XX века) / А.Б. Джумаев // От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман. К 155-летию со дня рождения Исмаила Гаспринского / Ред.-сост. З.А. Имамутдинова. – М.: ГИИ, 2016. С. 247–281.

Дилецкий, Н. Хоровые произведения / Сост., ред. и вступ. статья Н.А. Герасимовой-Персидской. – Киев: Музична Україна, 1981. – 254 с.

Дилецкий, Н.П. Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед., коммент.: В.В. Протопопов. – М.: Музыка, 1979 (Памятники русской духовной музыки. Вып. 7). – 639 с.

Дмитриевский, А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. I. – Киев: тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1895. – 1084 с.

Загребин, В.М. Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности / В.М. Загребин. – М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. – 304 с.

Земцовский, И.И. Выкрики: феномен и проблема / И.И. Земцовский // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. научных статей / Отв. ред. и сост. Л. М. Ивлева. – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – С. 103–113.

Земцовский, И.И. Этнослух как ключ к музыкальному существованию / И.И. Земцовский // Культура народного пения: Традиции и искусство. – М.: МГИМ им. А. Шнитке, 2001. – С. 4–14.

Зульцер, И.Г. Сокращение всех наук и других частей учености. – М.: Унив. тип. Н. Новикова, 1781. – 359 с.

Ибрагим Т. Классическая арабо-мусульманская культура // Т. Ибрагим. Коранические чтения, в четырех частях. – М.; Нижний Новгород: Медина, 2008. Ч. III. – С. 33–65.

Ибрагим, Т., Сагадеев, А. Ихван ас-Сафа // Ислам. Энциклопедический словарь / Сост. и отв. ред. С.М. Прозоров. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. – С. 117–118.

Иванов, В.В. К диахронической семиотике высотно-мелодических систем (происхождение и типология греческой семиструнной лиры) / В.В. Иванов // Антропология культуры. – 2010. – № 4. – С. 217–230.

Исидор Севильский. Этимологии, или Начала в XX книгах: кн. I–III: Семь свободных искусств / Пер. Л. А. Харитонова – СПб.: Евразия, 2006. – 352 с.

История арабо-мусульманской философии: Учебник / Под ред. А.В. Смирнова. – М.: Академический проект, 2013. – 255 с.

Кабус-намэ / Перев., статья и примеч. чл.-корр. АН СССР Е.Э. Бертельса. – М.: АН СССР, 1958. – 276 с.

Калужникова, Т.И. Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей) / Т.И. Калужникова. – Екатеринбург: Уральская консерватория им. М.П. Мусоргского, 2004. – 904 с.

Карцовник, В.Г. Палеография и семиология (К изучению ранних систем музыкальной письменности) / В.Г. Карцовник // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов. – СПб.: РИИИ, 1996. – Сер. «Проблемы музыкознания». Вып. 8. – С. 260–275

Кассиодор. О музыке / Пер. и коммент. П.С. Бродской // Школа и педагогическая мысль Средних веков, Возрождения и начала Нового времени. – М., 1991.

Кассирер, Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 280 с.

Килдебәки, Һ. Музыка вә ислам /Музыка и ислам/. / Һ. Килдебәки. – Уфа, 1908 (на татарском языке). – 36 с. — (на татар. яз).

Кириллина, Л.В. Бетховен и теория музыки XVIII– начала XIX века. Дипломная работа. Московская консерватория, 1985. Т. 2.

Книга Еноха / Пер. с нем. А. Смирнова // Книга загробных видений. – СПб.: Амфора, 2006.

Книга Псалмов (Тегилим) с комментарием Раши. Библиотека еврейских текстов / Пер. с иврита М. Левинова. –М.; Нью Йорк: Книжники, 5771/2011.

Ковельман, А.Б. Слово и дело. Перипетии логоса в новоевропейской культуре / А.Б. Ковельман // Вопросы философии. – 2018. – № 1. – С. 78–88.

Коляда, Е.И. Музыкальные инструменты в Библии / Е.И. Коляда. – М.: Композитор, 2003. – 400 с.

Конюс, Г.Э. Статьи, материалы, воспоминания. – М.: Музыка, 1965. – 142 с.

Коран / Перев. Г.С. Саблукова. – Казань: Центральная Типография, 1907. – 1169 с.

Коран / Перев. и комм. Б Я. Шидфар. – М.: Изд. дом Марджани, 2012. – 606 с.

Коран / Перев. И.Ю. Крачковского. – М.: ИКПА, 1990. – 541 с.

Коран / Перев. М.-Н. О. Османова. – М.; СПб.: Диля, 2013. – 575 с.

Крушельницкая, Е.В. Научное наследие Вячеслава Михайловича Загребина / Е.В. Крушельницкая // Загребин, В.М. Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности. – М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. – С. 12–19.

Кузнецова, Н.А. Иран в первой половине XIX века / Н.А. Кузнецова. – М.: Наука, 1983. – 265 с.

Лангер, С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер / Пер. с англ. С.П. Евтушенко; общ. ред. и посл. В.П. Шестакова. – М.: Республика, 2000. – 287 с.

Ларский, Л. Записки Самуэля Берга (жизнь еврея) / Л. Ларский. – М.: Федерация, 1930. – 336 с.

Лебедев, С.Н. Модуляция (музыка) [Электронный ресурс] – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D1%83%D0%BB%D1%8F%D1%86%D0%B8%D1%8F_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0) 3-е изд., исправленное и дополненное. – М.: COUP, 2007.

Лебедев, С.Н. Μουσικοσ–musicus– музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция / С.Н. Лебедев // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 2.

Лебедев, С.Н. Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве / С.Н. Лебедев // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 1. – С. 23–47.

Лейбниц, Г.В. Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла (с приложениями). 1706–1710 // Лейбниц Г.В. Сочинения в 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1989. – С. 49–554.

Лобанов, М.А. Лесные кличи: вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России / М.А. Лобанов. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1997. – 229 с.

Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А.Ф. Лосев / Вступ. ст. А.А. Тахо-Годи. Т. 1. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000.

Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений – М.: Правда, 1990.

Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 272 с.

Лыжов, Г. Теория метротектонизма Г.Э. Конюса / Г. Лыжов // Музыкально-теоретические системы. – М.: Композитор, 2006.

Маггид, Д. Гафтара // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. В 16 т. Т. 6. – СПб.: Об-во для науч. евр. изд. и изд-во Брокгауз-Ефрон, 1910. – Стб. 207–209.

Маггид, Д. Гафтара. Ударение // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: В 16 т. Т. 15. – СПб.: Об-во для науч. евр. изд. и изд-во Брокгауз-Ефрон, 1913. – Стб. 89–92.

Маггид, Д. Кантилляция // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: В 16 т. Т. 9. – СПб.: Об-во для науч. евр. изд. и изд-во Брокгауз–Ефрон, 1911. – Стб. 225–241.

Маггид, Д.Г. О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев / Д.Г. Маггид // De musica. Вып. 3. – Л., 1927. – С. 140–154.

Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего М. Маклюэн / Пер. и примеч. А. Юдина. – Киев: Ника-центр, 2003. – 432 с.

Манн, Т. Доктор Фаустус / Т. Манн / Пер. с нем. Н. Ман и С. Апта. – М.: Астрель, 2010. – 606 с.

Мартани, С. Священное писание и экфонесис: как текст формирует музыку / С. Мартани // Cantus Planus–2002. Русская версия. Т. 1. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2004. – С. 262–281.

Ма'суди, Абу-л-Хасан 'Али ибн ал-Хусайн ибн Али. Золотые копи и россыпи самоцветов [История Аббасидской династии 749–947]. – М.: Наталис, 2002. – 800 с. – Серия «Восточная коллекция».

Матье, М.Э. Искусство Древнего Египта / М.Э. Матье. – СПб.: Летний сад, 2001. – 800 с.

Михеева, А.А. Проблема исчезновения крюковой грамотности у беспоповцев Вятки в последней трети XX – начале XXI века / А.А. Михеева // Церковь. Богословие. История: материалы IV Международной научно-богословской конференции, посвященной Собору новомучеников и исповедников Церкви Русской. – Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2016. – С. 367–372.

Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. – М., 2006. – 632 с.

Некрылова, А.Ф. Выкрики бродячих торговцев и ремесленников (Россия, XVIII – начало XX в.) // А.Ф. Некрылова // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. научных статей / Отв. ред. и сост. Л.М. Ивлева. – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – С. 90–102.

Нир, Р. Иерусалим в веках / Р. Нир. – Тель-Авив: Открытый Университет Израиля, 1997. – 188 с.

Олесницкий, А.А. Древнееврейская музыка и пение / А.А. Олесницкий // Труды Киевской духовной академии. – 1871. – Ноябрь. – С. 107–161; Декабрь. – С. 368–417.

П’ятиголосна партесна служба Божа XVII ст. / Транскр. М. Антоновича. – Вінніпег, 1979.

Павлова, П.А. Современная певческая практика старообрядцев как предмет этномузыкологии / П.А. Павлова // Аналитика культурологии. – Тамбов. – 2007. – № 7. – С. 242–252.

Памятники русской духовной музыки. Тысяча лет русской церковной музыки. Серия 1. Т. 1. Нотные материалы / Гл. ред. В. Морозан. – Вашингтон: Musica Rossica, 1991.

Панофский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский / Пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.

Парфентьев, Н.П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки / Н.П. Парфентьев. – Челябинск: Книга, 1991. – 443 с.

Персидско-русский словарь / Под ред. Ю.А. Рубинчика. – М.: Русский язык, 1983. – 1613 с.

Петров, В. Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы) / В. Петров // Диалог со временем. – 2004. – № 11. – С. 293–343.

Петров, В. Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы) / В. Петров // Диалог со временем. – 2004. – № 12. – С. 243–271.

Петров, В.В. Кеннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах: к истолкованию одной англо-саксонской глоссы / В.В. Петров // Интеллектуальные традиции античности и средних веков (исследования и переводы) / Под общ. ред. М.С. Петровой. – М.: Кругъ, 2010.

Плотникова, Н.Ю. Полифония Василия Титова / Н.Ю. Плотникова. – М.: Московская консерватория, 2014. – 128 с.

Плотникова, Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII– середины XVIII века: источниковедение, история, теория. Диссертация на соиск. … доктора искусствоведения. – М., 2013.

Плотникова, Н.Ю. Творчество мастеров партесного стиля Василия Титова и Николая Дилецкого: новые открытия и перспективы изучения / Н.Ю. Плотникова // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / Ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016.

Пожидаева, Г.А. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля / Г.А. Пожидаева. – М.: Знак, 2007. – 876 с.

Попов, Н.П. О поездке в Смоленск к митрополиту «для великих духовных дел» / Н.П. Попов // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских. 1907. Кн. 2.

Проблемы культурогенеза и культурного наследия. Сборник статей к 80-летию Вадима Михайловича Массона. – СПб.: Инфо-Ол, 2009. – 267 с.

Псевдо-Евклид. Деление канона // Очерки истории античной музыки. – СПб. : РХГА, 2015.

Резван, Е.А. Введение в коранистику / Е.А. Резван. – Казань: Изд-во Казанского университета, 2014. – 408 с.

Резван, Е.А. Коран и его мир / Е.А. Резван. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. – 601 с.

Рейснер, М.Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века: генезис и эволюция классической касыды / М.Л. Рейснер. – М.: Наталис, 2006. – 423 с.

Рейснер, М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X–XIV века) / М.Л. Рейснер. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – 224 с.

Риман, Г. Катехизис истории музыки: история музыкальных инструментов. История звуковысотной системы и нотописания. Изд. 2-е / Г. Риман. – М.: URSS: Либроком, 2012. – 159 с.

Ройзман, Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры. Т. I / Л.И. Ройзман. – Казань: Музыка; Казанская гос. консерватория, 2001. – 243 с.

Сайфуллина, Г.Р. Ислам и музыка. Взгляды татарских богословов / Г.Р. Сайфуллина. – Казань: Казанский университет, 2013. – 207 с.

Саминский, Л. Библейская мелодия (К вопросу о тропах) / Л. Саминский // Новый Восход. – 1912. – № 10. – С. 40–43.

Саминский, Л.И. Библейская мелодия (К вопросу о тропах) // Саминский Л.И. Об еврейской музыке: Сб. статей. – СПб.: Типография «Север», 1914. – С. 18–26.

Сахих аль-Бухари. Достоверные предания из жизни Пророка Мухаммада / Перев. с араб. А. Нирша. – М.: Умма, 2004.

Силюнас, В.Ю. Тайны сценического языка испанского классического театра / В.Ю. Силюнас. – М.: Navona, 2018. – 368 с.

Смирнов, А.В. «Звук» vs. «звучание»: осмысление категории харф в арабском и европейском языкознании / А.В. Смирнов //«Рассыпанное» и «собранное»: когнитивные приемы арабо-мусульманской культуры (коллективная монография). Серия «Философия исламского мира». Раздел «Исследования». Т. 10 / Отв. ред. ак. А.В. Смирнов. – М.: ЯСК, Садра, 2017. С. 95–221.

Соджин, Дж.А. Долитературная стадия библейской традиции. Жанры / Дж.А. Соджин // Библейские исследования: Сборник статей / Сост. Б. Шварц. – М., 1997. С. 76–112.

Степанская, Н.С. Способы вокального интонирования в музыкальной практике евреев Восточной Европы / Н.С. Степанская // Материалы XII Ежегодной Международной междисциплинарной конференции по иудаике. В 2 ч. Ч. 1. – М.: Пробел-2000, 2005. С. 263–275.

Сухиашвили, М. К вопросу соотношения невмированных и нотированных песнопений Шемокмедской монастырской школы (По рукописям и печатным изданиям нотированных песнопений) / М. Сухиашвили // Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотация. Проблемы интерпретации (к 150-летию Московской консерватории): Сб. статей / Отв. ред. И.Е. Лозовая. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. – С. 101–117.

Туманов, С. К вопросу об исследовании знаменного распева в советский период XX столетия / С. Туманов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2016. – № 1 (17). – С. 197–204.

Фахр ад-Дин Рази. ʻИлм ал-мӯсӣқӣ. «Познание музыки» / Перев. с персидского и комм. Г.Б. Шамилли // Ишрак: ежегодник исламской философии / Отв. ред. Я. Эшотс. – 2012. – № 4. – С. 596–609.

Фахретдин, Р. Җәвамигъ әл-кәлим шәрхе [Комментарий к изречениям Пророка] (на татарском яз.) / Р. Фахретдин. – Казань, Тип. В.Е. Казакова, 1911. – 552 с.

Фильштинский, И.М. История арабской литературы. V – начало X века / И.М. Фильштинский / Отв. ред. Б.Я. Шидфар. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1985. – 528 с.

Фрейденберг, О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

Хаздан, Е.В. Изучение знаков кантилляции в России, Европе, Америке / Е.В. Хаздан // Еврейская речь. – СПб.; Иерусалим, 2015. – № 4. – С. 10–39.

Хаздан, Е.В. Давид Маггид. «Библейские акценты»: история одной публикации / Е.В. Хаздан // Временник Зубовского института. Вып. 8: Зубовский институт: страницы истории. – СПб., 2012. – С. 58–73.

Хаздан, Е.В. Знаки кантилляции: почему бы не записать их нотами? / Е.В. Хаздан // Евреи Европы и Ближнего Востока: история, языки, традиция, культура: Материалы Международной научной конференции памяти Т.Л. Гуриной. – СПб.: Петербургский институт иудаики, 2015. – С. 249–255.

Хаздан, Е.В. Модальные основы идишского фольклора / Е.В. Хаздан // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: Сб. статей / Под ред. Н.С. Степанской. – Минск: Бестпринт, 2006. – С. 85–116.

Хаздан, Е.В. Письменное и бесписьменное в традиционной музыкальной культуре ашкеназов / Е.В. Хаздан // Научный вестник Московской консерватории. – 2013. – № 4. – С. 132–149.

Ханауэр, Дж. Мифы и легенды Святой земли / Дж. Ханауэр / Пер. А.Ю. Александрова. – М.: Центрполиграф, 2009. – 319 с.

Холопов, Ю.Н. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена / Ю.Н. Холопов // Бетховен. Сборник статей. – М.: Музыка, 1971.

Хусайни Зайнулабидин Махмуд. Канон теории и практической музыки / Подготовка, исследование, факсимиле рукописи и примеч. А. Раджабова; с приложением перев. А.А. Семенова; подготовка и предисловие К.С. Айни. Душанбе, 1987.

Чернова Е.Е. Раннее западноевропейское и русское барокко: к проблеме аутентичности аналитических методов / Е.Е. Чернова // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / Ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 261–271.

Шамилли, Г.Б. Запад и Восток в свете концепции нового универсализма (о проблемах аналитического музыкознания) / Г.Б. Шамилли // Музыкальная наука и искусство Востока и Запада: грани взаимодействия. Сборник материалов I Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2015. – С. 188–192.

Шамилли, Г.Б. Звуковысотные грамматики как проблема соотношения части и целого / Г.Б. Шамилли // Проблемы онтологии музыки (коллективная монография) / Отв. ред. Г.Б.Шамилли. – М.: ГИИ, 2018. – С. 251–295.

Шамилли, Г.Б. Конгломерат или структурность? К проблеме методологии исторического знания / Г.Б. Шамилли // Философский журнал: научно-теоретический журнал. – 2018. – Т. 11. № 1. – С. 62–80.

Шамилли, Г.Б. Модели музыкальной речи / Г.Б. Шамилли // Искусство музыки: история и теория. – 2011. – № 1–2. – С. 317–340.

Шамилли, Г.Б. Разомкнутая форма как метафора, термин и феномен / Г.Б. Шамилли // «Рассыпанное» и «собранное»: когнитивные приемы арабо-мусульманской культуры (коллективная монография). Серия «Философия исламского мира». Раздел «Исследования». Т. 10 / Отв. ред. ак. А.В. Смирнов. – М.: ЯСК, Садра, 2017. – С. 95–221.

Шамилли, Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила пользования и практики / Г.Б. Шамилли. – М.: Композитор, 2007. – 448 с.

Шидфар, Б.Я. Образная система арабской классической литературы / Б.Я. Шидфар. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1974. – 256 с.

Шушински, Ф. Азәрбајҹан халг мусигичиләри. – Бакы: Ҹазычы, 1985 (на азерб. яз.).

Энгель, Ю., Саминский, Л. Спор о ценности бытовой еврейской мелодии / Ю. Энгель, Л. Саминский / Публ. и комм. Ю. Гуральника // Из истории еврейской музыки в России. – СПб., 2001. – С. 125–164.

Указатель имен и географических названий

Аарон Бен Моисей Бен Ашер – 266
Абд аль-Момин Джурджани – 163
Абдаллах ибн Аббас – 240
Абдо Мухаммад – 235
Абу аль-Фарадж Гарун – 268
Абу-Бакр – 247, 251
Абу Сайд Харун бен Муса – см. Моисей Бен Ашер
Августин Блаженный – 9, 39, 120–128, 131
Авери П. – 246
Аверинцев Сергей Сергеевич – 254
Авиценна – см. Ибн Сина
Авраам – 165, 166, 170, 172, 222, 258, 281
Аврелий Августин – 9, 39, 120–128, 131
Авсоний – 125
Агеева Ольга Гениевна – 79
Агнон Шмуэль – 226
Адам – 127, 165
Адам из Фульды – 127
Адо И. – 122
Адриан – 36
Азербайджан – 34, 147, 148, 172
Азия – 30
Акопян Левон Оганесович – 15, 285
Аладжи-Хююк – 31
Алалах (совр. Телль-Атшан) – 20
Али Абу Талиб – 169
Аликберов Аликбер Калабекович – 169
Алипий – 106
Алькала-де-Энарес – 73
Альфедж – 58
Аляутдинов Ш. – 238
Амарна – 20, 27, 28
Аменхотеп II – 27
Амос – 205, 216, 217
Англия – 37, 55, 57, 65
Андалусия – 13, 149, 235
Андеррег И. – 255
Антонович М. – 88
Апель Вилли – 50–52, 54, 56, 57, 60, 61, 63
Арагон – 32
Арановский Марк Генрихович – 161
Аристид Квинтилиан – 106, 125, 127
Аристокл – 52
Аристоксен – 106, 110, 111–113, 125, 126, 139
Аристотель – 153, 166, 184, 187, 191, 192, 193, 195, 244
Арнольд Юрий (Георгий) Карлович – 269
Артузи Джованни – 77
Асафьев Борис Владимирович – 120, 131
Аситаванда – 31
Ассирия – 18, 31, 208, 218, 221
Аттар Фарид ад-Дин – 11, 151, 242, 243, 245, 246, 251
Афиней – 51, 60
Африка – 36, 148, 153
Ашдод – 32
Ашера – 31, 220
Ашшур – 33
Ашшурбанипал – 25

Багдад – 149, 166, 176, 231, 233, 235
Баер Авраам – 269
Байдави – 235
Бальби Джованни – 42
Банкьери Адриано – 76
Барбур Джеймс Мюррай – 141, 143
Бар-Кохба – 34–37
Барселона – 70, 71
Бартолоччи Джулио – 268
Бартон Фарм – 27
Баруди Г. – 230
Бах Иоганн Себастьян – 80
Бахаулла – 170
Бахтин Михаил Михайлович – 71
Беда Достопочтенный – 125, 127
Бейль Пьер – 255
Бек Михаэль – 277
Бен Нафтали – 266
Бени-Хасан – 27–29
Бергман Шмуэль Хуго – 262
Бергсон Анри –186
Бердусан Висенте – 68
Берлин – 33, 34
Бернхард К. – 84
Бертали А. – 84
Бертельс Евгений Эдуардович – 151, 155
Бетховен Людвиг ван – 129
Бирнбаум Эдуард – 269, 272, 274
Бистами Байазид – 245
Бицилли Петр Михайлович – 48
Богомолов Андрей Георгиевич – 9, 132
Бол Самуэль – 285
Борисов Валентин Михайлович – 156
Борухович В. – 282, 283
Бостон – 36
Боттригари Эрколе – 268
Боэций – 106, 121, 126, 128, 144
Боярин Даниэль – 257
Браудо Евгений Максимович – 55
Браун Иоахим – 204, 212
Бродский Иосиф Александрович – 263
Бродский П.С. – 127
Бубер Мартин – 260
Будда – 170
Бусыгин Николай – 18, 38, 50, 64, 74, 96, 120, 132, 146, 180, 202, 228, 242, 252, 264
Буэнос-Айрес – 66
Бычков Виктор Васильевич – 121, 122
Бэйг Х. – 234
Бек Михаэль – 277

Вавилон – 18, 24, 33, 166, 205, 217, 258, 259, 272, 276
Вальтер Иоганн Готфрид – 129, 130
Вальядолид – 72
Варрон – 121, 122
Варшава – 80, 81
Василий Великий – 39
Вебер Макс – 134, 136
Великобритания – 20
Венера – см. Зухра
Верди Джузеппе – 116
Вернер Эрик – 212, 271, 276
Веселовский Александр Николаевич – 274, 275
Вестфаль Р. – 108
Вефиль – 172
Византия (Византийская империя) – 36, 51, 52, 54, 56–59, 62, 63, 97–99, 100, 101, 103, 104, 105, 110–115, 172, 202, 254, 265, 269, 283, 284
Викес Вильям – 269, 275, 277, 280
Вильмонт Николай Николаевич – 255
Вильна – 79
Вильямс Питер – 62
Вилюнас Витис Казиса – 156
Виталиан – 56
Витрувий – 69
Владышевская Татьяна Феодосьевна – 274, 281–284
Власова Наталья Олеговна – 15
Вознесенский Иван Иванович – 269
Вольтер Франсуа Мари – 260
Воробьев Евгений – 7, 74
Восток (Ближний и Средний) – 7, 13, 19, 27, 30, 34, 37, 66, 119, 147–149, 207, 223, 229, 268, 276
Вудчестер – 35, 37
Вульгата – 26, 42, 44, 222, 256
Вульстан Винчестерский – 58, 63

Габаши Хасан-Гата – 230, 239
Габриэли Андреа – 60
Газа – 36, 37
Газали Абу Хамид – 232, 236, 238
Газали Мадж ад-Дин – 232
Гайденко Пиама Павловна – 143, 144
Гален – 149, 185, 186, 187, 190
Галилея – 210
Гастуэ Амеде Анри Гюстав Ноэль – 61
Гауденций – 106, 108
Гвалтьеро д'Асколи – 48
Гвидо д'Ареццо (Аретинский) – 54, 143, 144, 181
Гданьск – 80
Гегель Георг Вильгельм Фридрих – 256, 260
Герасимова-Персидская Нина Александровна – 86, 90, 91
Герат – 235
Герни Оливер Роберт – 26, 31
Герон Александрийский – 52, 53
Герцман Евгений Владимирович – 9, 37, 96, 98, 99, 101, 105, 108, 111–114, 119
Гёте Иоганн Вольфганг – 252, 254, 255, 261
Гилян – 171, 172
Гиппократ – 176, 185
Гиргас Владимир Федорович – 238
Гихон – 173
Глареан – 128
Глочестершир – 37
Горджи Амирхан – 162, 167
Горчицкий Гжегож Гервазы – 81
Гранада – 69, 72
Греция – 28
Гродно – 78
Гурган – см. Джурджан
Гутцманн Х. – 279

Давид – 9, 11, 15, 18, 19, 21, 22, 28, 36, 37, 68, 83, 84, 86, 160, 165–175, 204, 208, 213, 214, 216, 218, 221, 223, 224, 226, 227, 236, 237, 243, 244, 251, 270, 272, 277, 280
Давуд – см. Давид
Дагестан – 172
Дамаск – 98, 99, 233
Дарбанди А. – 246
Дауд – см. Давид
Двоскина Елена Марковна – 9, 120
Дейвис Д. – 246
Дейр эль-Медина – 29, 30
Декарт Рене – 140, 144, 262
Державин Гавриил Романович – 263
Джами Абд ар-Рахман – 156, 158
Джаузийа аль-Кайим – 240
Джесеркарасенеб – 29
Джильи Франческо – 81
Джордж Марк – 205
Джудео Джанмария – 196
Джумаев А. – 233
Джурджан – 163
Дилецкий Николай – 75, 80, 81, 86, 87, 89, 91–93
Дирута Джироламо – 76, 84
Дольской-Акерли О. – 87
Дрейер Леонид – 203
Дул-дул – 169
Дура-Европос – 35, 36
Дылецкий Николай – см. Дилецкий Николай

Евклид – 148
Еврипид – 102
Европа – 7, 35, 37–39, 48, 51, 55, 57, 60, 61, 62, 66, 74–85, 87, 116, 120, 123, 134–136, 141, 143, 144, 149, 150, 154, 155, 168, 170, 172, 176, 233, 234, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 271, 274, 276, 280, 284
Египет – 18–20, 23, 25–31, 37, 101, 147, 208, 210, 232, 235, 260
Езекия – см. Иезекия
Елизавета I – 56
Енох – 163, 164

Загребин Вячеслав Михайлович – 282, 283
Замахшари – 235
Заратустра – 170
Заячковский Роман – 81
Зильберман Н. – 204
Зингер Джозеф – 269
Зинджирли – 31
Зиферт Пауль – 77
Зонис Элла – 162
Зульцер Иоганн Георг – 130
Зухра (Венера) – 171, 243

Ибн аль-Араби Абу Бакр – 235
Ибн Дунья – 231, 232
Ибн Касир – 235, 239
Ибн Мас'уд Абдаллах – 239
Ибн Раббихи – 237
Ибн Салама – 231
Ибн Сина – 149
Ибн Эзра – 174
Ибрагим – см. Авраам
Иванов Вячеслав Всеволодович – 20
Идельсон Авраам-Цви – 271, 273, 274
Идрис – 164
Иезекия – 11, 137, 173, 204, 214, 220, 221, 223, 267
Иерихон – 207
Иероним Стридонский – 42, 48
Иерусалим – 9, 32, 34–37, 162, 172, 173, 202, 203, 208, 213–217, 221–223, 225, 226, 262
Изабелла Кастильская – 65
Израиль – 32, 33, 34, 147, 170, 173, 174, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 220, 221, 222, 224, 226, 253, 257, 258, 262, 268, 275
Иисус – 36, 70, 257, 258
Иисус Навин – 207
Инандык – 28
Индия – 25, 46, 153, 156, 233, 245
Иоанн Богослов – 207
Иоанн Генуэзский – 41, 42, 45, 47, 48
Иоанн Дамаскин – 98, 99
Иоанн Златоуст – 39
Иоанн Коттон – 62
Иов – 252, 254, 255, 258, 259, 261
Иона – 165, 166
Иосиф – 165, 166, 237
Иосиф Флавий – 18, 21, 22, 189, 209
Ирак – 24, 147, 148
Иран – 34, 147, 148, 149, 155, 157, 161, 162, 163, 167, 170, 172, 235, 239, 242, 248, 249, 250
Исайа – 207, 208, 216, 218, 219, 253, 261
Исидор Севильский – 40, 44, 46, 47, 48
Исмаил – 166
Испания – 7, 64, 65, 66, 68–70, 73, 148
Италия – 41, 63, 180, 184, 198, 199, 274
Иудея – 31, 33, 34, 35, 36, 209, 213, 220
Ишмаэль – см. Исмаил

Йемен – 235
Йишая – см. Исайа
Йона – см. Иона
Йосеф – см. Иосиф
Йувал – 20, 46
Йунус – см Иона
Йусуф – см. Иосиф

Кабесон Антонио де – 69, 70
Кабесон Эрнандо де – 69, 70
Кадис – 66, 72
Казань – 164
Каин – 46
Каир – 117
Каменец-Подольский – 79
Кант Иммануил – 252, 261, 262
Капильяс – 73
Кардано Джироламо – 9, 154, 155, 168, 180–199
Кариссими Джакомо – 84
Каркемиш – 221
Карл I Великий – 57
Карлтон Николас – 56
Кароль Фердинанд Ваза – 81
Каспий (Каспийское море) – 159, 163, 172
Кассирер Эрнст – 145
Кассиодор Флавий Магн Аврелий – 21, 53, 106, 121, 122, 126
Катонова Наталья Юрьевна – 7, 50, 52, 53
Каццати Маурицио – 77
Квинтилиан Марк Фабий – 106, 125, 127
Кенигсберг – 80
Кентербери – 55
Кеплер Иоганн – 130
Киев – 79, 90, 91, 92, 119, 280
Киликия – 31
Кильдебаки Хади – 230, 232, 239, 240
Кимхи Давид – 175, 277
Кинди Якуб ибн Исхак аль – 149, 175, 176
Кипр – 35

Кириллина Лариса Валентиновна – 3, 15, 129, 140
Кирхер Афанасий – 130, 268
Кисельгоф Зиновий – 270
Клавдиан – 55
Клавихо – 70
Климент Александрийский – 39
Клоанс Дж. – 219
Клопшток Фридрих Готлиб – 261
Ковельман Аркадий Бенционович – 11, 252
Коляда Елена Ивановна – 20, 45, 211, 219
Константин VII Багрянородный (Порфирородный) – 59
Константин V Копроним – 57
Константинополь – 54, 58, 60
Конт Огюст – 262
Конюс Георгий Эдуардович – 120, 131
Коперник Николай – 262
Корбридж – 36
Кордова – 176
Корнеев Иоанникий Трофимович – 75
Косма Маюмский – 98
Коттон Иоанн – 62
Краков – 80, 81
Крачковский Игнатий Юлианович – 235
Крит – 28
Кришна – 170
Кузнецова Нина Алексеевна – 170
Кульпина Александра Викторовна – 7, 38
Кураши аль-Хусейн ибн Али – 169
Куртуби Абу Абдуллах Мухаммад ибн Ахмад – 235
Кушайри Абу аль-Касим Абд аль-Карим – 232

Ла Фаж Ж.А. де – 265
Ламех – 46
Лангер Сьюзен – 284
Ланфранко Джованни Мария – 143
Лахиш – 32, 34
Лахути Лейла Гасемовна – 11, 242
Лебедев Сергей Николаевич – 121, 126, 128, 144
Лев III Исавр – 57
Лев Математик – 57, 59
Лев Философ – см. Лев Математик
Леверкюн Адриан – 261
Леви Ицхак – 262
Леви Лео – 274
Левинов Меир – 174
Левит Элия – 268
Лейбниц Готфрид Вильгельм – 144, 255, 256, 259, 260, 262
Леонтьев Алексей Николаевич – 156
Лесбос – 35
Лилиус Францишек – см. Джильи Франческо
Лихачев Дмитрий Сергеевич – 283
Лорка Федерико Гарсия – 71
Лосев Алексей Федорович – 9, 120–123, 131, 137, 138
Лотман Юрий Михайлович– 253, 254
Луцк – 79
Луцкер Павел Валерьевич – 15
Лыжов Григорий Иванович – 131, 140

Маверранахр – 163
Мавритания – 35
Маврикий – 115
Маггид Давид – 270, 280, 286, 287
Магнес Й.Л. – 262
Маймонид – 259, 260, 261
Майнц – 42
Макклюр Дж. – 183
Макклюэн Маршалл – 280
Манн Томас – 252, 254, 261, 262
Мараги Абд аль-Кадир – 158
Маргинани Бурхануддин Абуль-Хасан Али ибн Абу Бакр – 233
Мардин – 28
Мари – 20
Марквард П. – 108
Марко да Гальяно – 77
Мартинес Хусепе – 67
Марчелло Бенедетто – 273, 274
Массон Вадим Михайлович – 169
Мас'уди Абу аль-Хасан – 178
Матье Милица Эдвиновна – 24, 29
Махалли – 235
Мегиддо – 22, 29, 30
Медамуд – 26
Медина – 247
Мейбом Марк – 107, 129
Мейер Кристиан – 40, 42

Меликян Спиридон Аветисович – 269
Мельчевский М. – 81
Мерсенн Марена – 130, 268
Меруло Клаудио – 60
Месомед Критский – 115, 116
Месопотамия – 23
Металлов Василий Михайлович – 269
Моисеева Мария Александровна – 7, 64
Моисей – 165, 166, 170, 205, 206, 207–209, 219, 220, 243, 246, 247, 259, 266, 268
Моисей Бен Ашер – 266, 268
Мойер Э.Е. – 189
Мольденхауэр Ханс – 52
Монтеверди Джулио Чезаре – 77
Морли Томас – 122, 196
Морозов Иван – 130
Московское царство – 75
Моше – см. Моисей
Муса – см. Моисей
Мухаммад – 11, 168–170, 177, 230, 232, 234, 236, 237, 239, 240, 247, 249, 251
Мэкрэн Г. – 108
Мюнстер Себастьян – 268

Навуходоносор – 162
Надр ибн аль-Харис – 239
Намбург Самуэль – 269
Нассарре Пабло – 68
Натан – 168, 173, 174
Нахт – 24
Немезида (Немесида) – 103
Нельсон Кристина – 237
Никита Хониат – 115
Николай Кузанский – 143
Никомах из Герасы – 105, 111, 148
Нил – 23, 117
Нимруд – 32, 33
Ниневия – 25, 31, 211
Новое Царство, XVIII династия – 24, 25, 26, 29
Новый Завет – 258
Нойбауэр Э. –232, 229
Нортумберленд – 36
Нофал Ф. О. – 176
Нувайри Шихаб ад-Дин – 232
Ньютон Исаак – 144

Овадья а-Гер (Овадья Прозелит) – 280
Оксиринх – 117
Олесницкий Адам – 265, 267
Оман – 29
Омар Хайам – 151
Ориген – 47, 52
Орфей – 30, 31, 35–37, 192, 195

Павел – 258
Паленсия – 71–73
Палестина – 29, 32, 162, 172, 175, 202, 204, 211, 213, 260, 272
Панофский Эрвин – 132, 137, 140
Папий Ломбардский – 40, 42, 43, 46, 47
Парфентьев Николай Павлович – 93
Пастернак Борис Леонидович – 254, 255
Патенемхеб – 24
Пекель Бартоломей – 81
Персия – 13, 25, 146–152, 156, 157, 159, 162–164, 166, 168, 170, 175–177, 222, 239, 242, 243, 245
Петров Валерий Валентинович – 7, 18
Петров Даниил Рустамович – 15
Пиктхолл Мармодук Вильям – 172
Пиотровский Михаил Борисович – 169
Пипин Короткий – 57
Пифагор – 47, 126, 127, 133, 134, 137, 184, 185, 196, 244, 245, 253, 255, 263
Платон – 152, 184, 185, 186, 191, 193, 196, 244, 260
Плотникова Наталья Юрьевна – 77, 82, 83, 86, 87, 90, 93
Плоцк – 81
Пожидаева Галина Андреевна – 282
Полидевк Юлий – 52
Поллукс – 52, 55
Польская Ирина Ильинична – 55
Польша – 78
Попов Н.П. – 79
Порфирий – 105
Пратенсис Феликс – 272
Преториус Михаэль – 78
Приннер И.Я. – 84
Принс Якомин – 9, 180

Принц Вольфганг Каспар – 130
Прозоров Станислав Михайлович – 169
Птолемей Клавдий – 105, 111, 148
Пуаби – 27

Раби Шломо бен Ицхак – см. Раши
Рабби Давид Кимхи – см. Радак
Рабино де Боргомале, Хачинто – 163
Радак– 175
Радлов Эрнест Леопольдович – 253
Рази Фахр ад-Дин – 154, 235
Разумовский Дмитрий (Димитрий) Васильевич – 269
Рамсес III – 24
Рахманинов Сергей Васильевич – 116
Раши – 174
Резван Ефим – 234
Рейснер Марина Львовна – 148
Рейхлин Йоханнес – 268, 269
Рехмир – 24
Речь Посполитая – 74, 75, 78–80, 82
Рида Мухаммад Рашид – 235
Рим (Римская Империя) – 7, 18, 19, 26, 32, 34–37 , 59, 65, 68, 69, 115, 121, 165, 189, 210, 226
Риттер Август Готтфрид – 61
Робсон Дж. – 231–233
Розовский Соломон – 271, 275, 278
Ройзман Леонид Исаакович – 68
Ройчоудхури М.Л. – 229, 233, 237, 238, 239, 241
Россия – 77, 82, 89, 93, 97, 116, 120, 230, 233, 238, 269, 270, 279, 280
Рубинчик Юрий Аронович – 152
Руми Джалаладдин – 247

Сайренчестер – 37
Сайфуллина Гузель Рустемовна – 11, 228, 230
Саккара – 24
Салинас Франсиско де – 129
Саминский Лазарь – 265, 270
Самора – 71
Сафи ад-Дин Абд аль-Мумин – 163
Самуил – 70, 168, 174
Сана'и Абул-Маджд – 247
Санчес де Сеговия Антон – 67
Саул – 21, 168, 170, 174, 219, 251
Светоний – 52
Свидерская Марина Ильинична – 15
Свитун – 58
Севилья – 40, 44, 235
Серусси Эдвин – 273, 274, 275, 278
Силюнас Видмантас Юргевич – 71
Синай – 206, 208, 210, 246
Сион – 214, 217, 219
Сирия – 20, 31, 35, 36, 172, 235, 240
Скакки Марко – 76, 77, 89
Скалигер Юлий – 188
Смирнов Андрей Вадимович – 178
Смит Дж. – 210, 216, 218, 221, 224, 226
Смоленск – 79, 82, 89
Сола Давид Аарон де – 272
Соломон – 21, 204, 208, 213, 216, 271
Спарта – 35, 189
Средиземноморье – 7, 19, 34, 36, 37, 60, 211
Среднее царство – 23, 29
Стогний Ирина Самойловна – 5, 15
Сузы – 25
Суйути Джалал ад-Дин – 235
Сусидко Ирина Петровна – 15, 203
Сухиашвили С. – 281

Табари ибн Джарир – 235
Табаристан – 163
Тавернер Джон – 56
Тарс – 35, 36
Тафаль Мариано – 73
Тель Касилль – 211
Тель Нами – 211
Теон Смирнский – 105
Тибо Жан-Батист – 269
Тит Флавий Веспасиан – 162, 226
Титов Василий – 74, 75, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 93
Тихон – см. Гихон
Томкинс Томас – 56
Тудхалия II – 26
Тунис – 36, 147
Турция – 233
Тутанхамон – 210, 211
Тютчев Ф.И. – 125, 253, 255, 262

Угарит, совр. Рас Шамр – 20
Угуччоне Пизанский – 42, 44, 45, 47–49
Уоррен Чарльз – 172
Ур – 22, 26
Урия – 166, 170, 171, 173–175
Урмави Сафи ад-Дин – 9, 147, 149, 151, 152, 160, 162, 163
Успенский Николай Дмитриевич – 269
Утби Абу Наср Мухаммад – 163
Уэска – 68

Фараби Абу Наср – 149
Фармер Генри Джордж – 162, 163, 233
Фаруки Л.Л. – 230
Фатима – 169
Фахретдин Риза – 230, 233, 236
Феодосий Великий – 54, 55, 60
Феофил – 59
Феофилакт Симокатта – 115
Фернандо Арагонский – 65
Фивы – 29, 30
Филипп II – 70
Фильштинский Исаак Моисеевич – 148
Финикия – 29, 30, 32, 211, 212, 227
Финкельштейн И. – 204
Фихте Иоганн Готлиб – 262
Фичино Марсилио – 184, 187, 188
Флатау Т.С. – 279
Фогт Мариус – 78
Фрёбе Фолькер – 78
Фрейденберг Ольга Михайловна – 220
Фрескобальди Джироламо – 81
Фригеши Юдит – 278
Фридрих II – 260

Хаздан Евгения Владимировна – 11, 264, 265, 267, 270, 276
Хазор – 211
Хайфа – 170
Халкидон – 100
Ханауэр Джеймс Эдвард – 172, 173
Харум бен Яхья – 58
Хеврон – 172
Хилали Бадр ад-Дин – 168
Хнумхотеп II – 28, 29
Холопов Юрий Николаевич – 129, 140
Хольцер Э. – 121, 122
Хорезм – 235
Христос – см. Иисус
Хукбальт – 63
Хусайни Зайн аль-Абидина – 158
Хусейн Сафави – 162
Хусейн – 169

Царлино Джозеффо – 76
Цензорин – 120, 121, 123
Цицерон Марк Туллий – 52
Цыпин Вячеслав Геннадиевич – 108

Чаковская Лидия Сергеевна – 11, 202
Чернова Елена Евгеньевна – 77

Шалыта М. – 269
Шамилли Гюльтекин Байджановна – 5, 7, 9, 15, 146, 149, 152, 154, 155, 157, 167, 176, 178, 181, 203, 249
Шампань – 55
Шамс аль-Маали Кабус ибн Вашмгир – 163
Шаукани Фатх аль-Кадир – 235
Шауль – см. Саул
Шафи‘и-Кадкани Мухаммад-Реза – 244, 250
Шейх Абд эль-Курна – 24
Шехади Ф. – 149, 175
Шидфар Бетси Яковлевна – 148
Шилоа Амнон – 229, 233, 278,
Ширази Кутб ад-Дин – 151, 158
Шмуэль – см. Самуил
Шомрон – 31
Шу – 24
Шубад – см. Пуаби
Шумер – 19, 23, 26, 206
Шюрер Э. – 216

Эбла – 20
Эдесса – 35
Элам – 25
Элфидж – см. Альфедж
Энгберг С. – 282
Эркомаишвили Артэм – 281

Югло Мишель – 40
Юлиан – 53, 55, 60
Юнг Карл Густав – 199

Яворский Болеслав Леопольдович – 120, 130
Яффа – 172
Яхве – 31, 205, 206

Abert H. – 117
Adler I. – 269, 280
Alaça Höyük – 31
Amanat M. – 170
Amundsen L. – 102
Anderregg J. – 255
Anderson W.D. – 184
Anglés H. – 69, 70
Apel W. – 51–54, 56, 57, 62
ʿAṭṭār, Farid al-Din – 244–248, 250
Augustinus Aurelius – 121
Avenary H. – 280
Avigad N. – 32

Baig Kh. – 234, 236, 238, 240
Barbour J.M. – 141
Barker A.D. – 195
Barnett R.D. – 32
Bayer B. – 32, 203
Bayle P. – 255
Beck M. – 267, 277
Becquart B. – 23–26, 28, 30
Bergman Sh.H. – 262
Bicknell S. – 58, 62
Bleiberg E. – 23, 27
Bogomolov A.G. – 8
Bohl M.S. – 285
Bonet Correa A. – 70
Bonnell E. – 125
Borsai I. – 23
Boukas N. – 104
Boyarin D. – 257
Braun J. – 22, 203, 204, 206, 207, 209–214, 221, 222
Briggs C.A. – 34
Brown F. – 34
Buchler A. – 203

Cahill J.M. – 33
Cardano G. – 181–197
Cecchini E. – 42
Chakovskaya L.S. – 10
Civil M. – 20
Clifford J. – 280
Collins B.L. – 26
Cummings A.M. – 79

Da Rios R. – 107
De La Fage J.A. – 265
De Sola D.A. – 272
Desroches-Noblecourt C. – 30
Dess. P – 62
Dihxudā A.A. – 248, 250
Dixon T. – 182
Dothan A. – 268
Driver S.R. – 34
Dumbrill R. – 22
Düring I. – 105, 106, 112
Dvoskina E.M. – 8

Eibl K. – 255
Eitrem S. – 102
Eldar I. – 268
Engberg S.G. – 282
Engel C. – 203

Fārābī Abū Naṣr Muḥammad – см. Фараби Абу Наср
Farmer H.G. – 162, 231–233
Faruqi I.R. – 230, 233, 234
Faruqi L.L. – 230, 233, 234
Fassberg S.E. – 272
Ficino M. – 187
Fierz M. – 182
Finaert G. – 121
Finkelstein I. – 205
Fitton J.L. – 23
Flavius Josephus – 21, 22
Fleischer O. – 110
Floros C. – 105
Friedlein G. – 106
Friedman J. – 212, 213
Frigyesi J. – 278, 287
Froebe F. – 77, 78

Gastoué A. – 97
George M.K. – 205
Gerbert M. – 101
Gertsman E.V. – 8, 114
Gesenius W. – 34
Getz-Gentle P. – 23
Giglioni G. – 181
Gjerdingen R.O. – 77
Golb N. – 280
Gordon C.H. – 213
Gouk P. – 199
Graetz H. – 203
Graffin R. – 101

Grande C. del – 117
Green L. – 27
Green R.M. – 185
Grenfell B.P. – 117
Gressman H. – 203
Gulick Ch.B. – 53

Haar J. – 181
Haas M. – 104
Hannick Ch. – 98
Hawkins J. – 54
Hill A.G. – 56
Holzer E. – 121
Huglo M. – 40
Hunt A.S. – 117

Ibn Sīnā – см. Ибн Сина
Idelsohn A.-Z. – 273
Isidorus Hispalensis – 44, 46
Ivanov V.V. – 20

Jan K. von – 105, 106, 108
Johannes Cotto – 62
Johannes Ianuensis – 45, 47
Jones H.S. – 117
Jones I.H. – 208
Jourdan-Hemmerdinger D. – 102

Kanadi A.B.M. – 234–236
Katonova N.Yu. – 6
Katz I.J. – 163
Keel O. – 30
Keil H. – 123, 125
Kessler E. – 183
Khazdan E.V. – 10
King Ph.J. – 30, 31
Kirillina L.V. – 5
Klawans J. – 219
Kochanowicz J. – 78
Komill K.H. – 203
Kovelman – A.B. – 10
Kulpina A.V. – 6

Lahuti L.G. – 10
Lama J.A. de la – 71, 73
Lanciani R. – 37
Langer S.K. – 284
Lawergren B. – 23, 25, 30, 32, 36
Layard A.H. – 25, 32
Lobel E. – 117
Luckenbill D. – 221, 222
Lysons S. – 37

Macran H.S. – 107
Madja – 30
Manniche L. – 23
Marcus Meibomius – 107
Marmaduke W.P. – 172
Marquard P. – 107
Martani S. – 282
Mateos J. – 119
Mathiesen Th.J. – 103, 116
Mazar A. – 32
McClure G.W. – 182–184
McKinnon J. – 39
Meyer Ch. – 40, 42, 46
Migne J.-P. – 21, 99, 115
Millar J. – 25
Moiseeva M.A. – 6
Montagu J. – 42
Morley H. – 196
Mountford J. – 102
Moyer A.E. – 181, 189, 193, 195, 185
Mynors R.A.B. – 106

Najock D. – 106
Nasr S.H. – 169
Nassarre P. – 69
Nau F. – 101
Nelson K. – 237
Netzer A. – 172
Neubauer E. – 150, 229
Niese B. – 21

Omlin J.A. – 29
Özgüç T. – 28

Palikarova Verdeil R. – 97, 98
Palisca C.V. – 185, 187
Papathanasiou I. – 104
Park K. – 183
Pellat Ch. – 239
Perl C.-J. – 121
Perl O. – 102
Petroff V.V. – 6
Pfah E. – 205
Pöhlmann E. – 102, 117
Poźniak P. – 86
Praetorius M. – 61, 78
Prins J. – 8, 181, 184, 188, 190, 199

Raasted J. – 97, 98, 104
Rabino di Borgomale L.H. – 172
Rad G. von – 205
Reuchlin J. – 269
Rice Jr. E.F. – 182–184, 199
Rimmer J. – 27
Ritter A.G. – 61
Robinson E. – 34
Robson J. – 231–233
Rosowsky S. – 271, 275, 278
Rowley H.H. – 203
Roychoudhury M.L. – 229, 233, 237–239, 241
Russell J.M. – 32

Santillán D.A. de – 66
Sass B – 32
Sayfullina G.R. – 10
Schenker A. – 272
Schniedewind W.M. – 213
Schubart W.– 102
Schurer E. – 203, 215
Schütze I. – 181, 193
Seroussi E. – 269, 273, 274, 278
Shamilli G.B. – 5, 6, 8, 14, 163
Shanks H. – 32
Shehadi F. – 149, 176
Shiloah A – 229, 233, 234, 278
Shoshany R. – 272
Silberman N.A. – 205
Siraisi N.S. – 182, 185, 186
Smith J.A. – 203, 205, 210, 211, 216–218, 220, 222–226
Sommer B.D. – 258
Stager L.E. – 30, 31
Stern E. – 212
Stern M. – 39
Stogniy I.S. – 5
Strunk O. – 98, 104

Thibaut J.-B. – 97, 98, 269
Thompson T.L. – 205
Thonnard F.-J. – 121
Tillyard H.J.W. – 97
Trapp Th.H. – 30
Tudor J.M. – 260
Turner E. – 102

Uehlinger Ch. – 30
Uguccione da Pisa – 42, 44, 45, 47–49
Urmawī Ṣafī al-Dīn – см. Урмави Сафи ад-Дин
Ussishkin D. – 34

Verbeke G. – 186
Vercoutter J. – 30
Vorobiev E.E. – 6
Vorreiter L. – 28

Walker D.P. – 188
Walker P.M. – 84
Wellesz E. – 105
Wellhausen J. – 203
Werner E. – 203, 212, 265, 271, 276
Wessely C. – 102
West M. – 102, 117
Westphal R. – 107
Wickes W. – 269, 275, 277, 278, 286
Wiering F. – 76
Williams P. – 61, 62
Winnington-Ingram R. – 102
Wohlberg M. – 266
Wolfram G. – 98

Yadin Y. – 30
Yeivin I. – 268

Zonis E. – 162, 163

Πότλης Μ. – 100
Ράλλης Γ. – 100
Στάθ Στάθης Γρ. – 98
Στάθης Γρ. – 119
Χατζηγιακουμῆς Μ. – 119

Указатель терминов и понятий

Авраамические традиции/ религии – 5, 13, 15, 19, 121, 133, 146, 147, 150, 178, 179, 203, 229, 146
Амбитус – 77, 83
Античность – 37, 51, 52, 50, 51, 96, 132
Апостроф – 111
Арфа – 21–25, 29, 207, 217, 219, 223
Архидиоцез – 79

Барабан – 25, 45, 189, 200,
Барокко – 64, 65–69, 77, 82, 87
Библия – 9, 18–19, 38, 39, 64, 203, 205
Богослужение – 7, 9, 56, 65, 66, 80, 82, 96, 97, 99, 226
Бытие – 131, 145, 167, 216, 253, 256

Воздействие – 36, 47, 73, 74, 82, 148, 152, 154, 156, 158, 160, 180, 182, 185, 186, 189–193, 195, 196, 198, 199, 237, 266
Время – 15, 34, 40, 42, 58, 76, 79, 90, 92, 110, 113, 116,120, 129, 130, 131, 157, 159, 163, 166, 167, 169, 171, 172, 178, 187, 192, 2014, 206, 209, 214, 219, 228, 238, 248, 225, 226, 231, 238, 250, 251. 257, 270, 273, 279, 283

Гармоника – 106, 107, 111, 112, 128, 137
Гармонические соответствия (соотнесенности) – 9, 146, 149, 150, 154–156, 159, 161, 162, 164–170, 171, 179, 185–187
Гетерофония – 9, 51, 90
Гештальт – 150, 166, 178
Грамматика
– арабская – 178, 268
– звуковысотная – 135, 141, 149, 152, 159
– караимская – 268
– метроритмическая – 158
– мусикийская – 77, 80, 81, 83, 86, 87, 89, 92
– средневековая – 40, 41
Гусли – 22, 46, 219

Движение – 9, 53, 58, 59, 60, 61, 73, 120, 124, 125, 127, 227
– обузданное – 121, 124
– организованное мерой – 61, 120, 121, 127, 131, 139, 141, 143
– хиронимическое – 286
– эмоциональное – 153
– тела – 48, 125
Действие – 39, 48, 55, 57, 59, 60, 73, 127, 130, 166, 167, 168, 170–172, 175, 194, 212, 217, 240, 286
– как движение – 124
Дискретность – 126
– пространственная – 143
Доминанта – 83, 84, 86
– модуса – 83
Дуэт – 52, 54, 56, 60, 63

Евангелие – 66
Ешива – 270

Звук(и) – 9, 40, 53, 59, 70, 77
– как вопль – 58
– как струна – 20

– короткий – 210
– низкий – 71
– организованный – 39
– резкий – 210
Звуковое (ая) –
– информация – 161, 166
– ландшафт – 279
– память – 211
– сигнал – 40, 44, 45, 160
– пространство – 9, 135–140, 142, 143, 145, 147, 149
– шкала – 135, 140, 154, 177
Звукоряд – 84, 133, 135, 144, 151–154, 249– 251, 277, 284
Зихрон теруа (zihron teruah) – 208, 210
Знак(и)
– музыкальный – 98
– нотный – 104, 105
– хиронимический – 99

Иконография – 7, 18, 19, 21, 27, 30, 37, 38, 54, 64, 66
Имитация – 75, 86, 87
Инструмент – 7, 9, 11, 15, 18, 20–22, 38, 39, 41, 48, 49, 51, 53–63, 65–66, 68–77, 115, 120, 124, 126, 134, 137, 194, 202, 214, 216, 219, 220–224, 231–235, 238–240, 279
– музыкальный духовой 42–45, 206–212, 246, 248
– музыкальный одномануальный – 57
– музыкальный струнный 19–32, 34, 35, 37, 42, 43, 46–48, 151, 165, 192, 195, 220, 243, 249, 250
– как метафора – 188, 189, 193–194
Интервал – 20, 84, 107, 108, 110, 111, 112, 126, 128, 138–142, 154, 158, 159, 185, 190, 196, 173, 276
– временно́й – 86, 88, 89, 98
Интуиция – 131
– «телесности» – 137
– философская – 262
Искусство – 7, 22, 28, 29, 32, 35, 36, 98, 104, 129, 130, 137, 156, 184, 185, 196, 202, 256, 278, 279, 285
История музыки – 9, 13, 18, 37, 38, 45, 50, 51, 55, 56, 60, 61, 103, 120, 132, 137, 143, 144, 146–148, 201, 203, 204, 213, 229, 244, 247, 251, 260, 261, 270, 276, 281, 285
Источник – 19, 23, 37–40, 42, 47, 51, 52, 57, 60, 63, 64, 73, 75, 77, 83, 86, 99, 101, 106, 112, 114–116, 117, 121, 147, 150, 205

Йовел – 206–208

Каденция – 90
Калькант – 54–56, 59
Канон – 5, 13, 76, 100, 101, 137, 139, 146, 148, 149, 158, 163, 179, 238, 285, 287
Канонаки – 25
Канун – 25
Кантилляция – 11, 264, 265, 266, 268, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 286, 287
Капелла – 80
Киннор – 18–22, 27–32, 37, 46, 214, 216–218, 220, 221, 223, 224
Кифара – 204
Классификация – 45, 46, 75
– имитационной техники – 75
Коль шофар – 206
Композиция – 36, 75, 77, 80, 101, 128, 129, 147, 160, 161, 167, 194, 196, 198
– многохорная – 76
– полифоническая – 76
Контрапункт – 86, 92
Концерт – 78, 79, 92
Кросс-культурные (конфессиональные) контакты – 7, 27, 28, 74, 75, 274

Лира – 17–19, 20–22, 25–37, 46, 184, 187, 192, 193, 195, 219, 221, 223
Литургия – 63, 74, 78, 79, 89, 100, 101, 119, 216, 222, 266, 267, 269, 271–274, 278, 279
Логика
– аристотелевская
– не аристотелевская – 159, 164, 166, 177
– процесса – 146, 177

Макам / Маком (maqām / maqom)
– в жанре «трактат о музыке» – 151–155, 157–160, 162, 165, 166
– в музыкальной практике – 147, 148
– как благозвучный звукоряд (звуковая структура) – 151–155, 158, 160

– как единство теории и практики – 147
– как жанровая модель – 147
– как сердечная благодать – 155
– как знание – 177
– как надконфессиональное искусство 147, 148, 154, 160–162, 165, 178, 179
– как место (местоположение) – 150, 155, 167
– как парадигматическая высотная система – 159
– как синоним шадд (šadd) – 151, 153
– как скрытый смысл – 156
– как смысло-эмоция – 154, 155, 157, 162, 165, 166, 170, 171, 175
Масора – 217, 264, 266–268, 271, 272, 276, 278, 283–286
Мелодика – 39, 274
Мелодия – 11, 15, 20, 39, 54, 58, 61, 83, 86, 90, 98, 116, 123, 125, 127, 144, 154, 155, 158, 159, 160, 165, 171, 197, 217, 224, 237, 243, 244, 246, 249, 250, 265, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 282, 284, 285, 286
Месса – 56, 78
Место – 9, 11, 13, 21, 36, 39, 162, 167, 171, 179, 192, 94, 230
– Бога – 262
– человека – 259
– звука – 138, 139
– в системе – 285
– [возбуждения] струны
– как математическое отношение – 138
– как вместилище эмоции – 155
– как местоположение – 140, 150, 151
Метафора – 134, 136, 171, 178, 207, 218, 244, 246, 249, 254
Метр – 120, 128, 131, 149, 164, 196, 249, 250
Многоголосие – 7, 50
– европейское – 62, 74, 75, 78, 83, 86, 90, 91
– инструментальное
– раннее – 7, 51, 52, 61, 192
– демественное – 78
Модальность – 125
Модель – 56, 85, 86, 87, 90, 175
– имитационная – 78, 85, 87
– пространственная – 145
– организации звуковой шкалы – 77
Модулатио (modulatio) – 122, 123–125
– как налаженное ритмическое движение – 125, 126
– как пение (музицирование) – 126
– как переход из тональности в тональность – 123
– как развертывание лада – 129, 131
– как размеренность – 128
– как музицирование – 128
– как становление – 131
Модуляция – 54, 120, 123, 124, 126–129, 160, 277
Модус – 76, 77, 82–84, 86, 124, 126, 269, 273
Мотет – 78, 79, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91
Музыка
– a cappella – 91, 93
– basso continuo – 91
– богослужебная 27–29, 39–49, 54, 60, 63, 66–70, 202–242, 269
– бытовая – 27, 30, 31, 32, 142, 147, 270
– внецерковная – 116
– городская – 79, 147
–двухголосная – 54, 57
– как искусство – 36, 113, 114, 119, 129, 130, 131, 133, 147, 154, 184
– как картина мира – 9, 147
– как метафора – 134, 243–251
– как наука – 121, 123, 125, 127, 128, 137, 154, 165, 181, 184
– как пение – 129
– как терапия – 9, 181–199
– как эмоция – 147–153, 157, 160
– как эпистема – 9
– католическая церковная – 80, 81
– литургическая – 51, 63, 74, 78, 79, 89, 100, 101, 119, 216, 222, 266, 267, 271–274, 278–280
– органная – 7, 50–60
– русская – 74
– Ренессанса – 180–199
– Речи Посполитой – 75
– умозрительная – 112, 104, 128, 184
– христианская церковная – 7, 56, 59, 60, 65, 70, 79, 80, 87, 98, 99, 100, 101, 112, 114, 117, 119, 127

Музыкознание
– византийское – 99, 105
– историческое – 97б 103
– сравнительное – 283
– теоретическое – 104, 113, 179
Мусика / Мусики (mūsīqā / mūsīqī) – 155, 165

Напевы
– белорусские – 82
– византийские – 284
– греческие – 284
– еврейские – 226, 280
– ирмологиона – 78
– кантиляционные – 270, 271–274
– персидские – 244, 250, 251
– русские – 282,
– синагогальные – 269, 274
– традиционные – 274, 275, 283
– украинские – 82
Невел – 7, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 34, 37, 46, 207, 214, 216, 217, 221, 223, 224
Некудот – 267
Нотация
– адиастематическая – 281, 286, 287
– «андреаскитская» – 104
– античная – 9, 96, 97, 265,
– безлинейная – 11, 264, 265, 281, 284
– беневентанская – 280
– буквенная – 96, 102, 103, 106, 108, 110, 113, 116, 117, 119
– византийской теории – 9, 98, 104, 105, 110–113, 265, 283, 284
– вокальная – 102, 141
– грузинская – 281
– демественная – 282
– древнегреческая – 140, 141, 282
– знаменная – 282
– кондакарная – 282
– «куаленовская» – 104, 105
– невменная – 97, 98, 104, 105, 110, 112, 119, 143, 283
– пятилинейная – 116
– тэты – 104
– путевая – 282
– столповая – 282
– «шартрская» – 104, 105
– «эсфигменская» – 104
– экфонетическая – 264, 266, 281–284
Нотография – 98, 99, 104, 106, 108, 110–117

Оборот
– фригийский – 77
Образование
– музыкальное – 80, 92, 105, 125, 269
– религиозное – 80
Октаих (октоих) – 101, 105
– восточнославянский – 82
Орарь (орарий) – 100
Орган – 64
– барочный – 65, 69, 70
– «двойной» – 52, 54, 57, 61, 62
– византийский – 54, 63
– водяной (гидравлос) – 50, 51, 55
– греческий – 52, 53
– пневматический – 50, 53
– позитив – 56, 60
– портатив – 67
Органология – 19, 22, 31
Органум – 50, 58 , 61, 62
– вокальный
Осмогласие – 101

Палеография – 96, 102, 103, 117, 265, 284
Парадигма – 9, 120, 122, 132, 159, 164, 167, 180
Пение (песни) – 9, 27, 46, 66, 79, 80, 100, 120, 125, 126, 127, 129, 143, 168, 218, 219, 221–225, 229, 232–235, 238–240, 255, 263, 265, 285, 287
– антифонное – 59
– многоголосное – 59, 62, 80, 123, 192, 202
Песнопения – 100, 173, 192, 265, 279, 280, 281, 286
– византийские – 97, 101, 103, 110, 114, 116, 117, 119
– еврейские – 217, 226, 269–272, 274
– христианские – 71,
– языческие – 102, 103, 115,
Плектр – 21, 23, 25, 29, 31, 36, 37
Подсистема – 266
Подход – 11, 19, 51, 78, 117, 133, 138, 162, 168, 175, 179, 229, 234, 236, 240, 268, 279
Практика
– инструментальная – 52, 53, 192, 232

– культовая – 212, 222, 226, 233, 267, 268, 271
– исполнительская – 50, 51, 52, 54, 55, 59, 62, 63, 65, 68, 92, 93, 142, 147, 152, 154, 165, 192
– музыкальная – 13, 76, 96, 105, 111, 117, 137, 151, 155, 160, 162, 223, 236, 239, 240, 266, 273
– научная – 104
– певческая – 80, 81, 82, 84, 87, 100, 103, 281
– устная – 40, 49
– философская – 183
– художественная – 101, 116
Пропорция – 120, 127, 128, 142, 181, 185, 188, 196
Пространство
– агрегатное – 139
– акустическое – 287
– воображения – 241
– геометрическое
– звуковое – 9, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 143, 145, 147
– изотропное – 144
– культовое – 13, 78
– музыкальное – 136, 139, 140, 145
– систематическое – 135, 140, 143
– смысловое – 15
– социальное – 205
– физическое – 22, 131, 144, 254
– языковое – 176
Псалмы – 11, 42–45, 47, 79, 101, 127, 167, 174, 175, 216–218, 223, 225, 226, 252, 255–257, 258, 259, 261, 262, 273, 274
Псалтерий – 19, 20–22, 25, 26, 32, 38, 46, 47
Псалтирь – 7, 19, 69, 70, 93, 168, 244
– Эдвина – 55
– Утрехтская – 54, 55, 56
Психоэмоциональное состояние – 47, 48, 146, 150, 152, 153, 154, 160, 166, 167, 198

Ренессанс – 64, 65, 71, 82, 155, 180, 182, 183, 186, 187, 278
Ритм – 39, 86, 120, 125–128, 131, 149, 159, 164, 190, 191, 237, 266, 273, 278, 284, 285, 287
Рукопись – 15, 55, 78, 79, 84, 89, 97, 99, 103, 104, 105, 108, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 151, 152, 158, 162, 163, 164, 235, 244, 247, 266, 275

Салпингон (salpingon) – 210
Сантур – 25
Свирель – 44, 46, 68, 218, 239
Секвенция – 77
Система
– Галена – 187
– гармонических соответствий (пропорций) – 170, 172, 186, 187
– жанров – 279
– звуковысотная – 101, 134, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 159
– информационная – 161
– канонов – 147
– кантилляционных знаков – 265, 266, 267, 273
– масоретских помет – 266, 267, 271, 272, 283–285
– мировосприятия – 130, 131, 176, 229
– музыкально-теоретическая – 15, 82, 108, 110, 140, 142
– музыкальной науки – 229
– музыкальных знаков – 138, 265, 277, 281, 284
– неиерархическая – 143, 166
– нотации – 98, 103, 105, 106, 108, 110, 116, 117, 140, 141, 144, 283, 284, 286
– обучения – 112, 137, 284
– пневматическая – 53
– поперечных нитей – 249
– связей – 159
– сознания – 156
– тивериадская – 272
– установлений – 229
Систематизация – 134, 150, 152, 153, 156
– звукового пространства – 134, 140
– октавных звукорядов – 151, 152
– Сафи ад-Дина аль-Урмави – 152
– эмоций – 150
Смысл – 9, 11, 15, 39, 45, 48, 53, 81, 92, 122, 123, 126, 131, 135, 137, 138, 142, 147, 150, 157, 160, 161, 166, 175, 177, 178, 182, 192, 193, 210, 217, 224, 231, 234, 235, 236, 239, 241, 244, 247, 248, 256, 262, 266, 267, 275, 282, 286, 287
– словарный – 48, 123, 131, 150, 154, 155, 275
– терминологический – 120, 122, 123, 126, 127
– скрытый – 156, 157

Сойфер – 277
Сольмизация – 84, 144
Соразмерность – 120, 121, 123, 182
– движений – 121
Средневековье – 38, 39, 40, 50, 51, 60, 71, 106, 119, 126, 202, 234, 268
Стретта – 83, 84, 86
Струна
– инструмента – 7, 18–32, 34–37, 42, 46, 47, 69, 128, 138, 151, 154, 158, 170, 171, 184, 187, 192, 195, 214, 217–221, 223–224, 243, 244, 249
– вертикальная – 25, 26
– души – 191
– как метафорическая нить – 249, 250, 251
Ступень
– звуковысотная – 132, 134, 135, 136, 141–145
– модуса – 83, 84, 90
– музыкальной шкалы – 134
– одноименная – 141, 143, 144
– созвучия – 90

Таамей-амикра (теамим) – 264, 266–269, 272–278, 280, 281, 284–287
Тема
– музыкальная – 83, 84, 86
– поэтическая – 242, 247, 253, 257
– экстрамузыкальная – 157, 158, 175–177
Тембр – 39, 45
Теория
– грамматико-фонетическая – 41
– музыкальная античная – 9, 13, 46, 47, 112, 113, 132, 133, 135, 153, 176, 245
– музыкальная арабо-мусульманская – 7, 9, 13, 146, 147, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 165, 176, 179
– музыкальная византийская – 9, 13, 98, 101, 103, 104–107, 110, 112, 123, 129
– музыкальная западноевропейская – 7, 9, 13, 49, 51, 52, 53, 55, 62, 63, 89, 123, 129, 131–137, 139, 141, 143, 144, 154, 181, 182, 184, 185, 186, 188–190, 193–196, 199
– музыкальная русская – 7, 9, 13, 74, 77, 82, 83–85, 87
– музыкальная еврейская – 268
Терминология – 22, 75, 110, 121, 125, 128, 131, 151, 199, 250, 287
Тетрахорд
– «верхних» – 108–110
– «нижних» – 109,110
– «отделенных» – 108–110
– «соединенных» –
– «средних» – 109, 110
– как структурная единица – 56, 107–113, 144, 158
Техника
– имитационная – 75
Тон
– основной – 83, 90
Традиция
– авраамическая – 3, 5, 13, 15, 246, 281
– античная – 36, 112, 127, 135, 265
– библейская – 18
– византийская – 115, 119, 265
– древнегреческая – 136
– древнерусская – 265, 281, 282, 283, 286
– еврейская – 11, 18, 21, 264, 266, 267, 268, 270–274, 277, 278, 281, 286, 287
– иконографическая – 19
– католическая – 7, 79, 80, 81, 92, 93
– мусульманская – 237, 251
– письменная – 273, 283
– православная – 78, 82
– устная – 267, 274, 275
– философско-поэтическая – 253
– христианская – 42, 60, 65, 74, 75
Трактат о музыке – 5, 13, 40, 96, 98, 106, 110, 120, 121, 123–125, 127, 128, 130, 132, 137, 39, 146, 148–152, 155–159, 162–165, 167, 169–171, 175–178, 180, 181, 185, 186, 194, 196, 230–232, 245, 277, 285
Трехголосие – 86, 87

Унисон – 86, 88

Фактура – 7, 76, 93
– типа basso continuo – 76, 90–92
Философия
– античная – 5, 13, 131, 133, 136, 137, 176, 186, 189, 191, 260

– арабо-мусульманская – 147, 151, 154, 155, 176, 178, 236, 244, 245, 253, 260
– Гегеля – 256, 260
– Декарта – 144, 262
– еврейская – 174, 259, 262
– [аль]-Кинди – 175, 176
– Кузанца
– культуры – 9, 132, 133
– Лейбница – 144, 255, 256, 260
– натуральная
– Ньютона – 144
– Ренессанса – 180–185, 193, 194, 198
– символических форм – 145
Финалис – 83–85
Флейта – 25, 29, 32, 218, 219, 245, 246
Форма
– графическая – 286
– богослужения – 236
– жанровая – 159
– имитационная – 90
– инструмента – 22–26, 28–30, 32, 34–37, 45, 55, 59, 69, 70, 73
– многоголосия – 51, 51, 61, 62, 78, 83, 84
– нотации – 264, 265, 266, 271, 281
– фугированная – 76, 78, 89,
– организации музыкального движения – 123, 131
– организации пространства – 140
– полифоническая – 62, 74, 76, 82, 86, 92
– символическая – 135, 137, 140, 145
– стихотворная – 156
– циклическая – 160
Фуга
– однотемная – 83, 84, 90
Функция
– аксиологическая – 160
– грамматическая – 284
– музыкальная – 90, 113, 135, 144
– когнитивная – 191
– коммуникативная – 160, 212, 220
– мнемоническая – 275
– мыслительная – 182
– прагматическая – 160, 177, 226, 267
– разделительная – 159
– селективная – 161
– синтаксическая – 284
– физиологическая – 185, 187

Хацоцрот – 9, 208–211, 218, 221, 224
Хедер – 269
Хирономия – 99, 286
Хорал
– григорианский – 51, 61, 78

Целое
– процессуальное – 146, 153, 179
– субстанциальное – 155
Цикл
– литургический – 89
Цимбалы – 25
Цитра – 22, 214

Шибера – 58, 60
Шофар – 9, 106, 206–208, 210, 211, 214, 218, 219, 220, 227, 279

Экспозиция – 78, 86–90
Эмоциональная (ое)
– воздействие – 47, 146, 150, 152–154, 159, 160, 165, 166, 167, 193, 195, 198, 240
Эмоция
– в трактатах о музыке – 146, 147, 152, 154, 180–200
– и смысл – 156, 157, 160, 175
– как гармоническая соотнесенность – 152, 154, 159
– как пограничное состояние человека –
– как процесс – 9, 48, 146–156, 162
– как состояние фрустрации – 165, 166
– как состояние человеческой души – 153, 162
– негативная – 195
– печали–безволия – 153, 167, 168, 170, 171
– радости – 153
– удовольствия (наслаждения) – 153
Этика – 5, 13, 63, 164, 177, 184, 198, 191, 236

Научное издание

Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018

Коллективная монография

Conceptualization of Music in Abrahamic Traditions

Collective monograph

Редакторы *Н.А. Борисовская*
Корректор *Г.А. Мещерякова*
Оформление: *И.Б. Трофимов*
Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 24.12.2018
Формат $70\times100^{1}/_{16}$
Уч.-изд.л. 25,0. Усл.-печ. л. 27,3
Гарнитура PT Serif Pro
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5