

# СТАТЬИ / ARTICLES

## АНТИЧНАЯ МУЗЫКА. ПРЕДИСЛОВИЕ И БИБЛИОГРАФИЯ

Е. В. АФОНАСИН

Центр изучения древней философии и классической традиции  
Новосибирский государственный университет  
[afonasin@gmail.com](mailto:afonasin@gmail.com)

---

Eugene Afonasin

(Novosibirsk State University, Institute of Philosophy and Law, Russia)

ANCIENT MUSIC: GENERAL INTRODUCTION AND SELECT BIBLIOGRAPHY

ABSTRACT. This introductory article discusses Ancient musical practices, outlines the sources of the science of Harmonics in Classical Greece, and reveals the role of music in the society. The exposition is supplemented with a series of illustrations and a select bibliography.

KEYWORDS: Music, the musicians, musical instruments, the science of harmonics

---

Музыка играла важную роль в жизни древних греков. Ее можно было услышать на публичных и частных собраниях, во время религиозных праздников и всевозможных церемоний, она звучала в театрах, на спортивных стадионах, в школах, на борту кораблей и на поле боя. Всенародные религиозные фестивали, такие как Панафинеи и Великие Дионисии сопровождались многочисленными музыкальными представлениями, важнейшими из которых были процессии певцов и музыкантов, исполнявших соответствующие случаю пэаны, просодии и дифирамбы. Обычно игра на авле сопровождала жертвоприношения. Коллективные действия дополнялись соревнованиями певцов, кифаристов и авлетов. Вероятно, музыкой не сопровождались лишь выступления рапсодов, читающих Гомера (Платон, *Ион* 533с, Пс.-Платон, *Гинпарх* 228bc и др.).<sup>1</sup>

Дифирамбы, песни хора мужчин и юношей в честь Диониса под аккомпанемент авла, исполняющиеся на Великие Дионисии, легли в основу состязания, породившего драму.<sup>2</sup> Важнейшие игры, такие как Олимпийские, Истмийские и Немейские, неизменно сопровождались выступлениями певцов и музыкантов. Поэты сочиняли эпиникии в честь победителей. Особенно выделялись Пифийские игры во славу Аполлона – божественного музыканта, в чью

---

<sup>1</sup> Подробнее о состязаниях рапсодов по свидетельству Платона см. Nagy 2002.

<sup>2</sup> Подробнее см. Winkler-Zeitlin 1990, особ. 20–62 (J. Winkler, “The Ephebes’ Song: Tragoidia and Polis”) и 97–129 (S. Goldhill, “The Great Dionysia and Civic Ideology”).

честь проводились не только спортивные, но и музыкальные состязания. Наиболее престижными были кифародии, когда музыканты исполняли на кифаре композиции собственного сочинения – номы. Были также состязания «просто кифаристов» (*psile kitharisis*), виртуозов игры на инструменте. Авлодия представляла собой песню под аккомпанемент авла (см. Иллюстрации, *Рис. 1*).<sup>3</sup> В честь победителя в состязании авлетов, Мидаса из Акраганта, сочинил оду Пиндар (*Пифийская* 12). Авлет сопровождал греческие войска на марше (как показано на одной коринфской вазе конца VII в. до н. э.), а воины пели военные гимны (*Эсхил, Персы* 386 сл.). Какие-то ударные инструменты (или авл) использовались на триерах для того, чтобы согласовать работу гребцов.

Музыканты, играющие на авле и лире, певцы и танцоры неизменно присутствовали на частных пирах (симпозиях), как специально приглашенные профессионалы, так и любители из числа гостей. Возлияния богам сопровождалась специальной мелодией на авле, *spondeion* (см. *Рис. 14*). Женщины, играющие на авле (*auletris*) на пирах, обычно были гетерами (*Лягушки* Аристофана). Образованные афиняне обычно учились игре на лире, хотя домашнее исполнение уже во времена Аристофана считалось старомодным (*Облака*). См. *Рис. 9, 11 и 12*.

Игрой на кифаре или другом подобном инструменте сопровождалось исполнение сочинений Алкея, Сапфо и других «лирических» поэтов, причем поэт либо сам аккомпанировал себе, либо пел под музыкальное сопровождение (как показано на нескольких вазах из Берлина и Афин). Хоровая лирика со времен Алкмана должно быть также сопровождалась игрой на авле или кифаре. Не вполне ясно, исполнялись ли под музыку элегии (свидетельство Феогнида на этот счет истолковывается по-разному), однако несомненно, что авл сопровождал исполнение френов, которые писались тем же размером, что и элегии.

Трагедии, комедии и сатировы драмы сопровождалась музыкой. Драматург был автором текста, композитором, хореографом и исполнителем (позже: режиссером-постановщиком) своих произведений, причем значительная часть действия отводилась хору: трагедия была гармоничным соединением музыки, слова и ритма. К сожалению, до нас дошли лишь небольшие фрагменты музыки к двум трагедиям Еврипида. По подсчетам Лэнделса, примерно одна треть *Иона* Еврипида (ок. 40 минут) пелась, причем, возможно, монодия Креусы ис-

---

<sup>3</sup> Согласно одной надписи классического периода (IG XII ix 189.1–8, Эретрия, ок. 340 г. до н. э.) исполнители кифародий на празднике в честь Артемиды оценивались выше всего (первый приз – 200 драхм), за ними шли рапсоды (120 драхм) и кифаристы (110 драхм), юноши авлеты и исполнители пародий получали первую награду в 50 драхм. Панафинейская надпись (IG II<sup>2</sup> 2311, ок. 380 до н. э.) сообщает, что в награду исполнителю гимна на кифаре полагалось 500 драхм и золотая корона стоимостью в 1000 драхм. К сожалению, начало надписи не сохранилось, и мы не знаем, что причиталось лучшему рапсоду. См. Nagy 2002, 36 сл.

полнялась в сопровождении авла (Landels 1999, 18),<sup>4</sup> Аристофан (*Птицы* 223 и 682–4) явно указывает на присутствие музыканта с авлом, а еще за столетие до Аристофана хоры всадников и петухов в сопровождении авлета изображены на вазах из Черветери, Италия (см. *Рис. 2*). Кроме того, комедии часто заканчивались постановочным праздником, вроде свадьбы в *Птицах*. В сатирической драме *Следопыты* Софокла сатиры пугаются звука лиры, только что изобретенной младенцем Гермесом. Сатиры и менады на вазах часто изображаются играющими на авлах или барбитах (больших лирах), а менады бьющими в тимпаны (τύμπανον).<sup>5</sup>

В отличие от бубна или тамбурина, который появляется не ранее III в. до н. э., тимпан представлял собой чашеобразный резонатор ок. 30–40 см. диаметром, обтянутый кожей. Держали тимпан обычно в левой руке и ударяли по мембране пальцами правой руки или ладонью (*Рис. 3*). На некоторых иллюстрациях (как на вазе из Британского музея) игрок ударяет по оборотной украшенной стороне тимпана: давление воздуха внутри резонатора заставляет кожаную мембрану издавать глухой низкий звук.

Деревянные трещотки (*krotala*), изображаемые на вазах классического периода всегда парами, использовались танцовщицами. На одном изображении направляющийся на выступление артист несет авл в чехле и пару трещоток для своей партнерши. Цимбалы (*kymbala*) также использовались во время танца и звучали как маленькие колокольчики. Сохранилось несколько образцов (*Рис. 4, 5 и 7*).

На италийских вазах изображается загадочный инструмент, похожий на небольшую лестницу ок. 45 см. длиной с десятью перекладинами: М. Уэст (West 1992, 127) показал, что это не ксилофон (как думали ранее), а *psithyra*. Инструмент представлял собой рамку с деревянными катушками, посаженными на стержни, и, как указывает название, был способен «шелестеть» или «шептать», если по ним проводили рукой (*Рис. 6*).

*Syrinx* (лат. *fistula*), «флейта Пана», известен людям с древности. Согласно античным описаниям, инструмент представлял собой набор из семи полых трубок одинаковой длины, заполненных пчелиным воском и им же склеенных. Вероятно, трубки располагались в один ряд без закругления. Наиболее раннее изображение – ваза ок. 575 г. до н. э. (François Vase), где на сиринксе играет одна из муз на свадьбе Пелея и Фетиды (ср. Еврипид, *Ифигения в Авлиде* 1036 сл).

Флейта или свирель (*plagios aulos*, или *plagiaulos*, лат. *obliqua tibia*) – также древнейший из музыкальных инструментов. Сохранилось несколько образцов,

<sup>4</sup> Подробное исследование трагедии см. в статье Николь Лоро (Winkler–Zeitlin 1990, 169–206).

<sup>5</sup> Об изображениях актеров сатирической драмы см. Winkler–Zeitlin 1990 (F. Lissarrague, “Why Satyrs are Good to Represent”, 228–236); см. там же статью: D. Konstan, “An Anthropology of Euripides’ *Kyklops*” (207–227).

однако, как и сиринокс, флейта начинает регулярно упоминаться и изображаться лишь в эллинистический период и исключительно в пасторальном контексте.

Оригинальный духовой инструмент, *salpinx*, встречается на изображениях в публичном контексте (в редких случаях – на пирах). Инструмент кардинально отличается от рога или горна позднейших времен: он представляет собой трубу длиной ок. 1 м постоянного диаметра с раструбом на конце. В трактате Аристотелевского корпуса *О слышимом* (8003а) говорится, что при легком вдохе салпинг мог издавать нежный и тихий звук, а при сильном – более пронзительный. На уникальном изображении из Элевсины начала V в. до н. э. (Pöhlmann–West 2001 (DAGM), no. 1) описан звук этого инструмента: to-tē-to-to-te. Примечательно, что игрок использовал приспособление для крепления инструмента в виде повязки (*phorbeia*), аналогичное тому, что используется при игре на авле. Гомер не упоминает боевые трубы (кроме *Ил.* 18, 219, где сигнал предупреждает о приближении пиратов).

Авл (*aulos*, лат. *tibia*) состоял из двух идентичных тростниковых или костяных дудок, каждая с тростниковым язычком (как в фаготе или гобое) («reed-blown double pipe», Landels 1999). Дудки обычно составлялись из четырех секций и язычка в виде завершения и имели пять или шесть отверстий, позволяющих извлекать на каждой дудке шесть «естественных» нот с небольшими модуляциями пальцем (*diесis*) и голосом. Открываемое при помощи специального приспособления отверстие, расположенное возле мундштука и называемое *syrix*, облегчало переход к более высоким гармоникам, как в современном кларнете (см. *О слышимом* 804а; Barker 1989, 108 п. 44). В зависимости от диапазона звучания могли быть от 25 (*parthenikos*) до 60 (*teleios*) или даже 90 (*hyperteleios*) см длиной, типичный внутренний диаметр ок. 9–15 мм. Хранились авлы в специальных чехлах (*glottokomeion*). Язычки быстро изнашивались и требовали заботливого отношения. Их изготовление из двулетних стеблей тростника (*auletikos kalamos*, вер. *arundo donax*) описывает Теофраст (*О растениях* IV 6). Причем сырой материал становился пригодным для использования лишь через несколько лет, и для достижения оптимального звучания новые язычки необходимо было «разыгрывать». Кроме того, он упоминает две техники игры на авле, старую «непластичную, непритворную» (*aplastos*) и новую «замысловатую» (*plasis*).<sup>6</sup> См. *Рус.* 1с, 8–12.

---

<sup>6</sup> Подробнее см. Barker 1989, 103, п. 17. Комментируя пассаж из трактата *О слышимом* Аристотелевского корпуса (800b), где говорится, что те авлы, которые имеют срезы под углом язычки, издают более мягкий, однако менее отчетливый звук, нежели те, у которых язычки «близко расположены», Баркер замечает, что речь здесь может идти не о сдвоенном язычке (как нередко считают), а о разных техниках игры на авле: «простая» техника игры отличалась от «замысловатой» тем, что в первом случае язычки располагались рядом, а в последнем – под углом и на некотором расстоянии друг от друга, что позволяло достигать иного качества звука.

Появление авла (как и тимпана) в Греции связывается с приходом культа Диониса (вероятно, из Малой Азии). Первые греческие изображения авла засвидетельствованы на саркофаге из Агиа-триада и на вазах геометрического стиля, духовые инструменты упоминается у Гомера, хотя гораздо реже струнных.

В древности трем ладам (дорийскому, лидийскому и фригийскому) соответствовало три типа (и размера) авлов, однако в конце V в. Проном из Фив каким-то образом сумел усовершенствовать инструмент и технику исполнения, так что теперь все три лада можно было играть на одном авле (Павсаний 9, 12, 5 и Афиней 631e), обстоятельство, не понравившееся Платону (он называет авл *polychordos*: *Государство* 339c). Дудки были одинакового размера и звучали примерно одинаково, что доказывается положением рук игроков на изображениях.<sup>7</sup> Звучащие почти в унисон хорошо подобранные трубки с «разыгранными» язычками в руках искусного музыканта должно быть производили неизгладимое впечатление на слушателей или, скорее, участников представления. Две близкие по высоте и качеству звучания ноты, извлекаемые из почти идентичных трубок, создавали эффект биения или дрожания (тремоло), аналогичный *vox humana* современного органа. Опытный игрок умел контролировать частоту биений и качество звука. Разнообразные музыкальные эффекты, вероятно, достигались и за счет изменения угла, под которым располагались дудки (до 45 градусов).<sup>8</sup>

Струнные инструменты также изобретены в древности (*Рис. 15*). Кифара с круглым основанием запечатлена на саркофаге из Агиа Триады (сер. 2 тыс. до н. э.), росписях дворца Нестора в Пилосе (конец 2 тыс. до н. э.) и на вазах геометрического периода (*Рис. 16–17*). Вероятно, именно ее следует считать гомеровским форминксом (*phorminx* или *kitharis*). Возможно ли, что в древности она имела лишь четыре струны – это загадка, неразрешимая ввиду отсутствия достоверных свидетельств. Семиструнная (в редких случаях – восьмиструнная) кифара с плоским основанием, появившаяся на вазах ок. 520 г., стала стандартным инструментом профессиональных музыкантов (*Рис. 1 и 18*).

Инструмент требовал очень точной настройки и, ввиду отсутствия сохранившихся образцов, трудно сказать, как она достигалась. Ясно, что это было возможно, хотя сплетенные из жил или кожи струны сильно растягивались и нуждались в особом уходе, а механизм быстро изнашивался. Резонатор кифары был деревянным, прямоугольным или, как показано на нескольких изображениях римского периода, сзади заостренным как днище корабля (однако это свидетельство позднее). Играли на кифаре либо пальцами руки (*psallein*),

<sup>7</sup> Редко упоминаемый в текстах так называемый фригийский авл должно быть имел трубы разной длины, одна из которых имела резонатор, как у салпинга (Barker 1984, 267, п. 31). Похоже, что такой инструмент упоминает автор трактата *О слышимом* (802a), обсуждая свойства резонаторов.

<sup>8</sup> Специально об авле в дополнение к общим работам см. Ahrens 1987, Fletcher-Rossing 1998<sup>2</sup>, Литвинский 1999, Landels 1963 и 1968.

либо плектром (*krouein*), который обычно изготавливался из рога. Плектр крепился к инструменту на веревочке, так что его можно было легко взять в случае необходимости. Название семи струн кифары соответствует семи нотам базовой шкалы (прилагательные женского рода к слову «струна», *chorde*):

*Γυπατα παριπατα лихан меса трита паранета нета*

Существует несколько теорий, призванных объяснить технику игры на кифаре. Семь открытых нот было бы явно недостаточно для исполнения сложных композиций. Как можно было расширить диапазон звучания кифары? На этот счет было выдвинуто несколько теорий (критический анализ см. Landels 1999, 58 сл.). Наиболее реалистичной и подтверждаемой как экспериментом, так и изображениями на вазах, выглядит следующая. Она называлась «разделением» (*dialepsis*). Дополнительные гармоники извлекались во многом аналогично тому, как это делают современные арфисты или гитаристы: палец помещался в центр струны и быстро убирался после того, как по струне ударял плектр. В результате две половины струны вибрировали с двойной частотой по сравнению с той, с которой вибрировала бы открытая струна, издавая звук на октаву выше, нежели звук открытой струны. Так диапазон кифары мог быть увеличен до двух октав или более. Тембр звучания струны менялся в зависимости от техники удара плектром (см. *О слышимом* 802а). Кроме того, применялись такие приемы, как *katalepsis* (нечто вроде быстрой остановки струны).

Кифара представляла собой цельную структуру, изготовленную из одного материала. Напротив, резонатор лиры и ее низко-звучащего аналога барбита (*barbitos*) изготавливался из панциря черепахи (*chelys*, лат. *testudo*) и кожи. К нему затем присоединялись деревянные дуги<sup>9</sup> и, в основных чертах, конструкция инструмента не отличалась от кифары (см. *Рис. 19–21, 23–24*).

Изображения лиры появляются в начале VI в. до н. э., а история об изобретении семиструнной лиры рассказывается в гомеровском гимне Гермесу. Кстати говоря, большие черепахи (*testudo marginata*), которых до настоящего времени можно встретить на склонах Ликабета и Афинской агоре (см. *Рис. 25*), встречаются именно в Греции.

Сообщается, что барбит (*barbitos*) изобрел Терпандр, живший на Лесбосе в сер. VII в. до н. э., однако это может означать лишь, что он заимствовал инструмент из Малой Азии. Название в любом случае негреческое. Резонатор для барбита изготавливался, как и для лиры, из панциря черепахи. Струны были длиннее примерно в полтора раза, поэтому инструмент звучал ниже. От лиры барбит отличается и формой дуг: они длиннее, сначала идут прямо, а затем закругляются (см. *Рис. 26*). Две вертикальные перекладины, поддерживающие поперечину, к которой крепятся струны, создают впечатление, будто струны длиннее, нежели на самом деле. Предполагается, что первая струна барбита

---

<sup>9</sup> Прикрепленные к панцирю черепахи рога животных, как это можно увидеть на некоторых поздних изображениях, скорее всего не отражают реальную практику.

звучала на октаву ниже среднего С и инструмент хорошо подходил в качестве аккомпанемента для баритона. Барбит часто изображается вместе с авлом в дионисийском контексте.<sup>10</sup> В античности использовались и другие струнные инструменты, такие как фракийская кифара (*Рис. 20*), арфа (особенно, тригон) и лютня. Сохранились данные и о целом ряде специфически римских инструментов, однако это уже иная история.

Наряду с обычными сложностями, с которыми сталкивается антиковед, такими как фрагментарность письменных источников и значительная их удаленность во времени от изучаемого явления или плохая сохранность и неясное происхождение артефактов, историка музыки поджидают и другие трудности. Оригинальные литературные тексты и документы сохраняются либо благодаря особым климатическим условиям, либо усилиями позднейших переписчиков и компиляторов; при благоприятных обстоятельствах памятники зодчества стоят веками, а изваяния скульптора или картины художника и ныне радуют взгляд любителя античности. Напротив, произведение музыканта исчезает вместе с последним произнесенным или извлеченным звуком, а хрупкие музыкальные инструменты практически не имеют шансов сохраниться сколь либо долгий срок. Музыку можно описать, можно построить ее теорию, но сама она неуловима как время. Так что изучающему античную музыкальную культуру ориентироваться приходится лишь на несовершенную и очень неполную античную нотную запись,<sup>11</sup> немногочисленные случайные артефакты, изображения и описания.<sup>12</sup>

С теорией музыки дела обстоят несколько лучше. О гармонике, истоки которой восходят к шестому веку до н. э., писали многие античные авторы, как специалисты-музыковеды, так и те ученые, философы и систематизаторы знания, которых музыка интересовала наряду с другими науками и искусствами.

Древнейшая музыкальная теория, авторами которой единогласно признаются пифагорейцы, восстанавливается лишь по поздним источникам. Ее развитие «от Пифагора до Архита» подробно рассмотрено А. И. Щетниковым в первой статье настоящего выпуска журнала. Немногочисленные цитаты из работ ранних пифагорейцев, прежде всего Филолая и Архита, некоторые сомнительной аутентичности, наиболее адекватно собраны и проанализированы

---

<sup>10</sup> О струнных инструментах в дополнение к общим работам см. Jane 1989, Gilula 2000, Barker 1982, Roberts 1981, Sarti 2003 и Thurn 1998.

<sup>11</sup> Издание и интерпретация античных музыкальных документов: Jan 1895 (Alypius), Pöhlmann–West 2001 (DAGM), West 2007 и соответствующая глава Hagel 2010.

<sup>12</sup> Подробная библиография по истории античной музыки Mathiesen 1999: 669–783. Из обширной исследовательской и обзорной литературы по истории античной музыки упомяну: Lippman 1964, Anderson 1966 и 1994, Neubecker 1977, Michaelides 1979, Chailley 1979, Gentili–Pretagostini 1988, Comotti 1989, Maas–Snyder 1989, Barbera 1990, Barker 1984 и 2007, West 1992, Landels 1999, Cassio–Musti–Rossi 2000, Levin 2009 и др.

Хаффманом (Huffman 1993 и 2005).<sup>13</sup> Очевидно, что первые опыты носили не-систематический характер, однако ко времени Платона наука о музыке в общих чертах была создана и вся последующая история ее развития – это по большей части уточнение и систематизация открытий, совершенных еще в древности.

Платон и Аристотель не писали о музыке специально, однако их рассуждения о социальной роли музыки, прикладных и теоретических аспектах музыкальных искусств и, наконец, о роли гармонии в формировании мироустройства оказали и продолжают оказывать важное влияние как на последующие дискуссии о сущности музыки, так и на развитие музыкальной теории. И конечно же в трудах Платона и Аристотеля содержится множество изолированных свидетельств, позволяющих реконструировать работу их предшественников.<sup>14</sup>

Наряду с другими науками и искусствами музыка получила систематическое развитие в рамках научного проекта Ликейя. Рассматривая различные научные «проблемы» и пути их разрешения, ученики Аристотеля не забыли и о музыкальных. Перевод небольшого трактата Аристотелевского корпуса «Музыкальные проблемы» публикуется ниже в этом сборнике, причем сведения о гармонике, акустике и теории пропорций, которые можно извлечь из Аристотелевского корпуса, этим не ограничиваются.<sup>15</sup> О музыке писал преемник Аристотеля Теофраст (см. перевод фрагментов в этом сборнике)<sup>16</sup> и другой его талантливый ученик Аристоксен, человек, с именем которого связывается систематическое развитие науки музыки. К сожалению, дошедший до наших дней текст «Начал гармоник» неполон и, возможно, составлен из нескольких трактатов Аристоксена,<sup>17</sup> однако подспорьем для изучения музыкальной теории Аристоксена служат свидетельства других авторов, начиная с его коллеги Теофраста.

Другой трактат, также датируемый концом IV века до н. э., приписывается Евклиду, математику и автору знаменитых начал.<sup>18</sup> Это математическое сочинение, посвященное «делению канона», переведено на русский язык А. И. Щетниковым и публикуется в составе этого сборника. Трактат посвящен пифагорейскому учению о гармонии, и существенно отличается по стилю и содержанию от более практически ориентированных сочинений Аристоксена.

<sup>13</sup> См. так же Burkert 1972, Bowen 1982, Kárpáti 1993 и 1994, Barker 2007.

<sup>14</sup> См. Anton 1980, Barker 1996, 2000b, 2003 и 2007.

<sup>15</sup> См., в частности, [Aristotle] *De audibilibus*, ap. Porphyry., *Comm.* 67.24–77.18; Barker 1985 (перевод), Gottschalk 1968.

<sup>16</sup> Fortenbaugh 1992 (фрагменты, перевод), Barker 1978, 1985, 2004 и 2007, Baltussen 2000, Glucker 1998, Gottschalk 1998, Sicking 1998.

<sup>17</sup> Da Rios 1954 (*Elementa harmonica*), Pearson 1990 (*Elementa rhythmica*), Barker 1989 (перевод), Цыпин 1997 (перевод) и 1998, Macran 1902, Gibson 2005.

<sup>18</sup> Jan 1895 (текст), Barbera 1984 и 1991 (текст и перевод); Mathiesen 1975 (перевод), Barker 1981 и 1989 (перевод) и 2007, Amano 1982, Bowen 1991 и 1997.



История развития музыкальной теории вплоть до II века н. э. вновь фрагментарна. Жаль, что мы так мало знаем о том, чем занимались теоретики музыки в период величайшего расцвета античной науки.<sup>19</sup> Впрочем, их судьбу разделяют современные им философы, историки, писатели и поэты, чьи труды также по большей части сохранились в позднейших пересказах.<sup>20</sup>

О гармонике писал неопифагорейский философ первой половины II в. н. э. Никомах из Герасы. Сохранились фрагменты его музыковедческих работ и небольшое «Руководство по гармонике», довольно элементарное, однако, наряду с традиционным материалом содержащее несколько нововведений.<sup>21</sup>

«Гармоника» великого астронома Клавдия Птолемея исключительно важна для истории музыки – как источник сведений о ранних теориях и образец приложения к музыке нового и оригинального научного метода.<sup>22</sup>

Обширное сочинение о музыке Аристиды Квинтилиана (вероятно, III–IV вв.) завершает серию позднеантичных компиляций.<sup>23</sup> Фрагмент этого трактата в русском переводе публикуется в данном выпуске.

Кроме того, сохранился ряд небольших сочинений о музыке, вроде «Анонима Беллермана»,<sup>24</sup> Клеонида<sup>25</sup> или публикуемой в этом сборнике «Птолемеевой *Музыки*». Как части квадривиума музыкальной теории посвящает раздел своего руководства неоплатоник II в. Теон.<sup>26</sup> О музыке рассуждают Витрувий, Филодем, Афиней, Плутарх, Лид, Арат, Сенсорин, Секс Эмпирик<sup>27</sup> и другие позднеантичные авторы.<sup>28</sup> Плутарху приписан дошедший до нас небольшой текст *О музыке*, о котором см. статью в этом номере журнала.<sup>29</sup>

<sup>19</sup> Об александрийском ученом Эратосфене в связи с музыкой см. Barker–Creese 2001, о Птолемеиде см. отдельную заметку в этом выпуске журнала и Levin 2009, 228 сл.

<sup>20</sup> Важные выдержки содержатся в комментарии Порфирия к *Гармонике* Птолемея. См. Düring 1932 (текст); Jan 1895 (Bacchius, Gaudentius, Didymus и др.); Steinmayer 1985 (Бакхий), Barker 1989 (перевод), Levin 2009.

<sup>21</sup> Jan 1895, 209–282 (Nicomachi Gerasseni enchiridion), 267–282 (Excerpta ex Nicomacho); Levin 1995 (перевод), Александрова–Мякин 2009 (перевод), Щетников 2008 (перевод), Litchfield 1988.

<sup>22</sup> Düring 1930 (текст), Baker 1989 (перевод) и 2000a, Solomon 2000 (перевод), Raffa 2002 (перевод), Redondo 2002 (перевод), Alexanderson 1969.

<sup>23</sup> Winnington-Ingram 1963 (текст), Schafke 1937 (текст, перевод), Mathiesen 1983 (перевод).

<sup>24</sup> Najock 1972 и 1975.

<sup>25</sup> Jan 1895 (Cleonides, Eisagoge harmonike, 167–207), Strunk 1950 (перевод); Русакова 2006 (перевод).

<sup>26</sup> Hiller 1878 (текст), Щетников 2009 (перевод); см. так же Lustgarten 1992.

<sup>27</sup> См. прежде всего Greaves 1986 (текст, перевод).

<sup>28</sup> Релевантные выдержки см. Barker 1984, Neubecker 1956 и 1986 (стоики и эпикурейцы), Wilkinson 1938 (Филодем).

<sup>29</sup> Lasserre 1954 (текст и перевод); Einarson–De Lacy 1967 (текст и перевод), Barker 1984 (перевод), Gamberini 1979.

Наконец, о музыкальной теории специально и среди всего прочего писали средневековые и византийские авторы, прежде всего, Боэций,<sup>30</sup> хотя, в целом, в период раннего средневековья античная музыкальная культура была навсегда утрачена.

Публикуемая ниже небольшая библиография включает в себя основные издания и переводы трудов античных музыковедов, а также ряд недавних исследований.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Александрова, Л. В., комм., пер. Т. Г. Мякин, пер. (2009) «Никомаха из Герасы, пифагорейца, Руководство по гармонике, продиктованное на скорую руку», *ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция* 3.1: 161–205.
- Герцман, Е. В. (1988) *Византийское музыкознание*. Ленинград.
- Герцман, Е. В. (1995) *Музыкальная Боэциана*. Москва.
- Иванов, Г. А., пер. (1894) «Неизвестного автора (Аноним) Введение в гармонику», *Филологическое обозрение*, VII, кн. I–II (Москва) 3–46: 181–230.
- Лебедев, С. Н. (2011a) «Никомах и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Боэция», *Старинная музыка*, 2: 2–11.
- – (2011b) «Птолемей и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Боэция», *Музыка и время*, 5: 8–14.
- Лебедев, С. Н., Поспелова, Р. Л. (2011) *Musica latina: латинские тексты в музыке и музыкальной науке*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Литвинский, В. А. (1999) «Греческие флейты (авлосы) в глубинной Азии», *Mopimentum Marcelle Duchesne-Guillemain. Acta Iranica* 3.19: 517–43.
- Русакова, А. В., пер. (2006) «Клеонид. Гармоническое введение», *От Гвидо до Кейджа*. Москва: 286–314.
- Цыпин, В. Г. (1997) *Аристоксен. Элементы гармоник*. Москва.
- Цыпин, В. Г. (1998) *Аристоксен. Начало науки о музыке*. Москва.
- Щетников, А. И., пер. (2005) «Аристотелевский корпус. Музыкальные проблемы», *Пифагорейская гармония: исследования и тексты*. Новосибирск: 66–80 (перепечатывается с изменениями в этом выпуске ΣΧΟΛΗ).
- Щетников, А. И., пер. (2005) «Псевдо-Евклид. Деление канона», *Пифагорейская гармония: исследования и тексты*. Новосибирск: 81–96 (перепечатывается с изменениями в этом выпуске ΣΧΟΛΗ).
- Щетников, А. И., пер. (2008) «Никомах Гераский. Наставление по гармонике», *ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция*, 2: 75–89.
- Щетников, А. И., пер. (2009) «Теон Смирнский. Изложение математических предметов, полезных при чтении Платона», *ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция* 3: 466–558.

---

<sup>30</sup> Friedlein 1867 (текст), Bower 1989 (перевод), Герцман 1988 и 1995, Лебедев 2011a и b. См. так же: Caldwell 1981, Hirtler 1995 (позднеантичная традиция), Stahl–Johnson–Burge 1971–77 и Willis 1983 (Марциан Капелла), Jonker 1970 (Византия, Мануил Вриенний), Лебедев–Поспелова 2011.

- Ahrens, Ch. (1987) *Aulos, Touloum, Fischietti. Antike Traditionen in der Musik der Pontos-Griechen und der Graeko-Kalabrier*. Orbis Musicarum 1, Aachen.
- Alexanderson, B. (1969) *Textual Remarks on Ptolemy's Harmonica and Porphyry's Commentary*. Gothenburg.
- Amano, C. (1982) 'La "Division du Canon" et la théorie mathématique des intervalles musicaux', *Historia Scientiarum* 22: 97–115.
- Anderson, W. D. (1966) *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge, Mass.
- – (1994) *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca and London.
- Anton, J. P., ed. (1980) *Science and the Sciences in Plato*. Buffalo, N.Y.
- Avezzù, G. (1994) 'Papyrus Hibeh i.13: Anonymi fragmentum *De Musica*', *Musicae Storia* 2: 109–38.
- Baltes, M. (1972) *Timaos Lokros, Über die Natur des Kosmos und der Seele*. Leiden.
- Baltussen, H. (2000) *Theophrastus against the Presocratics and Plato*. Leiden.
- Barbera, A. (1984) 'Placing *Sectio canonis* in historical and philosophical contexts', *Journal of Hellenic Studies* 104: 157–61.
- – (1990) *Music Theory and its Sources: Antiquity and the Middle Ages*. Notre Dame, Ind.
- – (1991) *The Euclidean Division of the Canon: Greek and Latin Sources*. Lincoln and London.
- Barker, A. (1978) 'Music and mathematics: Theophrastus against the number-theorists', *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 23: 1–15.
- – (1981) 'Methods and aims in the Euclidean *Sectio Canonis*', *Journal of Hellenic Studies* 101: 1–16.
- – (1982) 'The innovations of Lysander the kitharist', *Classical Quarterly* 32: 266–9.
- – (1984) *Greek Musical Writings I, The Musician and his Art*. Cambridge.
- – (1985) 'Theophrastus on pitch and melody', in *Theophrastus of Eresus: on his Life and Work*, eds. W. Fortenbaugh et al. New Brunswick and Oxford: 289–324.
- – (1989) *Greek Musical Writings II, Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge.
- – (1996) 'Plato's *Philebus*: the numbering of a unity', in *Dialogues with Plato*, ed. E. Benitez, *APEIRON* 29 no. 4: 143–64.
- – (2000a) *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*. Cambridge University Press.
- – (2000b), 'Timaeus on music and the liver', in Wright, M. R. (ed.) *Reason and Necessity: Essays on Plato's Timaeus*. London: 85–100.
- – (2003) 'Early *Timaeus* commentaries and Hellenistic musicology', in *Ancient Approaches to Plato's Timaeus*, eds. R.W. Sharples and A. Sheppard. London: 73–87.
- – (2004) 'Theophrastus and Aristoxenus: confusions in musical metaphysics', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 47: 101–17.
- – (forthcoming), 'Pseudo-Plutarch *De musica* 1–13', in *Pseudo-Plutarch's De Musica: Proceedings of the Ionian University Seminar on Ancient Greek Music, July 1–10, 2005*, ed. P. Vlagopoulos. Leiden.
- – (2007) *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge.
- Barker, A., and D. E. Creese (2001) 'Eratosthenes', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999–, Personenteil 6: 399–400.
- Bowen, A. C. (1982), 'The foundations of early Pythagorean harmonic science: Archytas, fragment 1', *Ancient Philosophy* 2: 79–104.
- – (1991) 'Euclid's *Sectio Canonis* and the history of Pythagoreanism', in A. C. Bowen (ed.) *Science and Philosophy in Classical Greece*. New York: 164–87.
- Bowen, A. C., and W. R. Bowen (1997) 'The translator as interpreter: Euclid's *Sectio Canonis* and Ptolemy's *Harmonica* in the Latin tradition', in *Music Discourse from Classical to*

- Early Modern Times: Editing and Translating Texts*, ed. M. R. Maniates. Toronto and Buffalo: 97–148.
- Bower, C. M. (1989) *Boethius, Fundamentals of Music*. New Haven.
- Burkert, W. (1972) *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism* (translation by E. L. Minar, Jr.). Cambridge, Mass.
- Caldwell, J. (1981) ‘The *De Institutione Arithmetica* and the *De Institutione Musica*’, in *Boethius: his Life, Thought and Influence*, ed. M. Gibson. Oxford: 135–54.
- Cassio, A. C., D. Musti and L. E. Rossi, eds. (2000) *Synaulia: Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*. Naples.
- Chailley, J. (1979) *La musique grecque antique*. Paris.
- Comotti, G. (1989) *Music in Greek and Roman Culture*. Trans. Rosaria V. Munson. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Creese, D. E. (2010) *The Monochord in Ancient Greek Harmonics*. Oxford: University Press.
- Crombie, A. C. (1969) ‘Mathematics, music and medical science’, *Organon* 6: 21–36.
- Düring, I. (1930) *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Gothenburg.
- – (1932) *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*. Gothenburg.
- – (1934) *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*. Gothenburg.
- Einarson, B., and P. H. De Lacy (1967) *Plutarch, Moralia* vol. xiv (Loeb Classical Library). Cambridge, Mass.
- Fletcher, N. H., and T. D. Rossing (1998<sup>2</sup>) *The Physics of Musical Instruments*. New York.
- Fortenbaugh, W. W., et al., eds. (1992) *Theophrastus of Eresus: Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*, 2 vols. Leiden.
- Gamberini, L. (1979) *Plutarcho ‘della musica’*. Florence.
- Gentili, B., and R. Pretagostini, eds. (1988) *La musica in Grecia*. Rome and Bari.
- Gibson, S. (2005) *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*. Abingdon and New York.
- Gilula, D. (2000) ‘Stratonicus, the witty harpist’, in *Athenaeus and his World*, eds. D. Braund and J. Wilkins. Exeter: 423–33.
- Glucker, J. (1998) ‘Theophrastus, the Academy, and the Athenian philosophical atmosphere’, in van Ophuijsen and van Raalte (1998): 299–316.
- Gottschalk, H. B. (1968) ‘The *De audibilibus* and Peripatetic acoustics’, *Hermes* 96: 435–60.
- – (1980), *Heraclides of Pontus*. Oxford.
- – (1998) ‘Theophrastus and the Peripatos’, in Ophuijsen and Raalte (1998): 281–98.
- Godwin, J., ed., *The Harmony of the Spheres. A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester, VT: Inner Traditions 1993.
- – *Cosmic Music. Musical Keys to the Interpretation of Reality*. Rochester, VT: Inner Traditions 1989.
- Greaves, D. D. (1986) *Sextus Empiricus, Against the Musicians*. Lincoln and London.
- Hagel, S. (2000) *Modulation in altgriechischer Musik*. Frankfurt am Main.
- – (2010) *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge UP.
- Hagg, T. (1989) ‘Hermes and the invention of the lyre: an unorthodox version’, *Symbolae Osloenses* 64: 36–73.
- Hiller, E., ed. (1878) *Theonis Smyrnae philosophi Platonici Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*. Leipzig: Teubner; repr. New York: Garland 1987.
- Hirtler, E. (1995) *Die Musik als Scientia Mathematica von der Spätantike bis zur Barock*. Bern and Frankfurt am Main.
- Huffman, C. A. (1993) *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic*. Cambridge.

- (2005) *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. Cambridge.
- Jan, K. von (1895) *Musici Scriptores Graeci*. Leipzig.
- Jane, M. (1989) *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale University Press, New Haven.
- Johnson, W.A. (2000a) 'Musical evenings in the Early Empire: new evidence from a Greek papyrus with musical notation', *Journal of Hellenic Studies* 120: 57–85.
- (2000b) 'New instrumental music from Graeco-Roman Egypt', *Bulletin of the American Society of Papyrologists* 37: 17–36.
- Jonker, G. H. (1970) *The Harmonics of Manuel Bryennius*. Groningen: Wolters-Noordhoff Publishing.
- Jourdain, R. (1997) *Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*. New York: William Morrow.
- Kemke, I., (1884) *Philodemi De Musica Librorum Quae Exstant*. Leipzig: Teubner.
- Kárpáti, A. (1993) 'The musical fragments of Philolaus and the Pythagorean tradition', *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 34: 55–67.
- (1994) 'Greek music theory in the fourth century BC', *International Journal of Musicology* 3: 57–88.
- Landels, J. G. (1963) 'The Brauron aulos', *Annual of the British School at Athens* 58: 116–19.
- (1968) 'A newly discovered aulos', *Annual of the British School at Athens* 63: 231–8.
- (1999) *Music in Ancient Greece and Rome*. London.
- Lasserre, F. (1954) *Plutarque de la musique*. Olten and Lausanne.
- Levin, F. R. (1995) *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean*. Grand Rapids, MI: Phanes Press
- (2009) *Greek Reflections on the Nature of Music*. Cambridge UP.
- Lippman, E. A. (1964) *Musical Thought in Ancient Greece*. New York.
- Litchfield, M. (1988) 'Aristoxenus and empiricism: a reevaluation based on his theories', *Journal of Music Theory* 32: 51–73.
- Lustgarten, D., ed. (1992) *Quadrivium: musiques et sciences*. Paris.
- Maas, M., and J. M. Snyder (1989) *Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven, Conn.
- Macran, H. S. (1902) *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford. (repr. Hildesheim 1974)
- Mathiesen, T. J. (1975) 'An annotated translation of Euclid's division of the monochord', *Journal of Music Theory* 19: 236–58.
- (1976) 'Problems of terminology in ancient Greek theory: *harmonia*', in *Harmonia: Festival Essays for Pauline Alderman*, ed. B. Kanon. Boston: 1–17.
- (1983) *Aristides Quintilianus: On Music in Three Books*. New Haven: Yale University Press.
- (1999) *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London.
- Meriani, A. (2003) *Sulla musica greca antica: studi e ricerche*. Naples.
- Michaelides, S. (1978) *The Music of Ancient Greece: An Encyclopedia*. London: Faber and Faber.
- Nagy, G. (2002) *Plato's Rhapsody and Homer's Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Najock, D., (1972) *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine Kommentierte Neuausgabe des Bellermandschen Anonymus*. Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, vol. 2. Kassel: Bärenreiter.

- Najock, D., ed. (1975) *Anonymus Bellermanni, De musica*. Leipzig.
- Neubecker, A. J. (1956) *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epicurean*. Berlin: Akademie-Verlag.
- – (1986) *Über Die Musik IV. Buch. Text, Übersetzung und Kommentar*. Napoli: Istituto Italiano Per Gli Studi Filosofici.
- Neubecker, A. J. (1977) *Altgriechischer Musik: eine Einführung*. Darmstadt.
- Ophuijsen, J. M., van and M. van Raalte (eds.) (1998) *Theophrastus: Reappraising the Sources*. New Brunswick and London.
- Paquette, D. (1984) *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*. Paris.
- Pearson, L. (1990) *Aristoxenus, Elementa Rhythmica*. Oxford.
- Phillips, D. J., and D. Pritchard (eds.) (2003) *Sport and Festivals in the Ancient Greek World*. Swansea.
- Pöhlmann, E., and M. L. West (2001) *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford.
- Prauscello, L. (2006) *Singing Alexandria. Music between Practice and Textual Transmission*. Leiden/Boston.
- Raffa, M. (2002) *La Scienza Armonica di Claudio Tolomeo*. Saggio critico, traduzione e commento. Messina.
- Redondo Reyes, P. (2002) *La Harmónica de Ptolomeo. Edición crítica con introducción, traducción y comentario*. Diss. Univ. Murcia [CD].
- Richter L., (2000) *Momente der Musikgeschichte Antike und Byzanz*, Anifand Salzburg.
- Roberts, H. (1981) 'Reconstructing the Greek tortoise-shell lyre', *World Archaeology* 12: 303–12; pls. 67–74.
- Da Rios, R. (1954) *Aristoxeni Elementa Harmonica*. Rome.
- Sachs, C. (1940) *The History of Musical Instruments*. New York.
- Schafke, Rudolf, hrsg. (1937) *Aristeides Quintilianus, Von der Musik*. Berlin – Schonenburg.
- Sarti, S. (2003) 'La kithara greca nei documenti archeologici', *Revue belge de philologie et d'histoire* 81: 47–68.
- Sicking, C. M. J. (1998) 'Theophrastus on the nature of music', in van Ophuijsen and van Raalte (1998): 97–142.
- Solomon, J. (2000) *Ptolemy "Harmonics": Translation and Commentary*. Leiden: Brill.
- Stahl, W. H., with Johnson, R. and Burge, E. L., (1971–77) *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. New York: Columbia University Press.
- Steinmayer, O., (1985) "Bacchius Geron's Introduction to the Art of Music," *Journal of Music Theory* 29, 271–98.
- Stephanis, I. E. (1988) *Dionysiakoi Technitai*. Heraklion.
- Strunk, O. (1950) *Source Readings in Music History*. New York.
- Sundberg, J. (1991) *The Science of Musical Sounds*. London.
- Thesleff, H. (1961) *An Introduction to the Pythagorean Writings of the Hellenistic Period*. Åbo.
- – (1965) *The Pythagorean Texts of the Hellenistic Period*. Åbo.
- Thurn, N. (1998) 'Die siebensaitige Lyra', *Mnemosyne* 51: 411–34.
- Wallace, R. W. (1997) 'Poet, public and "theatocracy": audience performance in classical Athens', in *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, eds. L. Edmunds and R. W. Wallace. Baltimore, Maryland: 97–111.
- Wallace, R. W., and B. MacLachlan (eds.) (1991) *Harmonia Mundi*. Rome.
- Walter, H. (1994) 'Logos und Aisthesis: zum Methodenstreit in der antiken Musiktheorie', *International Journal of Musicology* 3: 43–55.

Wehrli, F. (1969<sup>2</sup>) *Die Schule des Aristoteles*. Basle.

West, M. L. (1992) *Ancient Greek Music*. Oxford.

– – (2007) ‘A new musical papyrus: Carcinus, *Medea*’, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 161: 1–10.

Wilkinson, L. P. (1938) “Philodemus on Ethos in Music,” *CQ* 32, 174–81.

Willis, J. (1983) *Martianus Capella*. Leipzig: Teubner.

Winkler, J., Zeitlin, F., eds. (1990) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: University Press.

Winnington-Ingram, R. P., ed. (1963) *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*. Leipzig.