

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛОГИКА АНТИЧНОЙ НОТАЦИИ

По данным современной науки, античная нотация – древнейшая в Европе. Возникновение записи музыки при помощи графических символов обусловлено целым рядом причин, как объективных, так и субъективных, зависящих от условий развития каждой музыкальной цивилизации. Однако важнейшие из факторов, способствующих появлению нотации, связаны с эволюцией профессиональной музыкальной традиции: детализация музыкального языка, расширение репертуара, стремление к фиксации музыкальных образцов, получивших распространение, и т. д. На начальном этапе, вероятно, нотографические обозначения были способны лишь напомнить “контуры” произведения.¹ Не исключено, что ранние опыты в этой области послужили основой более поздних систем, хотя необходимо признать, что зарождение и первоначальное развитие нотаций еще не изучены.

Античная нотация в том виде, в котором она дошла до нас, представляет собой уже высокоразвитую систему. В трактатах, излагающих ее графические символы, нотные знаки идентифицированы со ступенями так называемой *σὺστῆμα τέλειον ἀμετάβολον* (*совершенная неизменная система*). Она являлась теоретической моделью, отражающей закономерности ладотонального мышления,² и демонстрировала, что

¹ Предположительно подобные “зачаточные” нотационные формы существовали еще в Египте, в эпоху Среднего царства (ок. 2160–1580 гг. до н. э.). По свидетельству ведущего специалиста в области музыкальной египтологии Ханса Хикмана (1908–1968), ряд пиктографических символов, а также изображения рук музыкантов-хейрономов имели функцию музыкальной нотации; подробнее об этом см.: H. Hickmann. La problême de la notation dans l’Egypte ancienne // *Bulletin de l’Institut l’Egypte* 36 (1954); Idem. La chironomie dans l’Egypte pharaonique // *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 83 (1958): 2; idem. Ägypten // *Musikgeschichte in Bildern* II, 1 (Leipzig 1961); E. Gerson-Kiwi. Cheironomy // *The New Grove dictionary of Music and Musicians* IV (1980) 191–196; М. М. Ланглебен. О некоторых музыкальных системах и музыкальных нотациях древности // *Ранние формы искусства* (М. 1972) 429–443. Группа музыковедов и исследователей древних клинописных памятников на основании изучения пяти шумеро-вавилонских табличек пришла к выводу о существовании нотации в древней Месопотамии. Согласно их гипотезе, четыре таблички, датированные примерно 1800 г. до н. э., дают представление о структуре звукоряда и настройке древнего струнного инструмента, пятая же (ок. 1400 г. до н. э.) является культовым гимном с текстом и нотацией, расшифровка которой стала возможной благодаря сведениям, почерпнутым из упомянутых четырех теоретических табличек (A. D. Kilmer, R. L. Crocker, R. R. Brown. *Sounds from Silence* [Berkeley 1976]).

² См.: Е. В. Герцман. *Античное музыкальное мышление* (Л. 1986) 29.

сознание, “слышание” античного музыканта было сугубо тетрахордным, подобно тому как у музыканта “наших дней” – сугубо октавное. Пять тетрахордов системы (см.: Схема 1) связаны между собой либо “по соединению” (κατὰ συνημμένον), либо “по разделению” (κατὰ διαζευξιν): если верхний звук нижнего тетрахорда является нижним звуком верхнего, то перед нами тип связи “по соединению” (так связаны, с одной стороны, тетрахорды “нижних”, “средних”, “соединенных”, а с другой – “разделенных” и “верхних”). При “разделении” верхний звук нижнего тетрахорда и нижний звук верхнего отстоят друг от друга на один тон (так соотносятся тетрахорды “средних” и “разделенных”).

Схема 1

Совершенная неизменная система

			νήτη			
Тетрахорд верхних, τετράχορδον ὑπερβολαίων	{	1 т.	παρανήτη			
		1 т.	τρίτη			
		½ т.	νήτη			
		1 т.	παρανήτη			
Тетрахорд разделенных, τετράχορδον διαζευγμένων	{	1 т.	τρίτη	1 т.	νήτη	
		½ т.	παραμέση	1 т.	παρανήτη	
		1 т.	μέση	½ т.	τρίτη	
					μέση	
					Тетрахорд соединенных, τετράχορδον συνημμένων	
Тетрахорд средних, τετράχορδον μέσων	{	1 т.	λιχανός			
		1 т.	παρυπάτη			
		½ т.	ὑπάτη			
		1 т.	λιχανός			
Тетрахорд нижних, τετράχορδον ὑπάτων	{	1 т.	παρυπάτη			
		½ т.	ὑπάτη			
		1 т.	προσλαμβανόμενος			
		1 т.				

Совершенная неизменная система подразделялась на меньшую (σύστημα τέλειον ἔλαττον) и большую (σύστημα τέλειον μεῖζον). Первая включала в себя тетрахорды “нижних”, “средних” и “соединенных”, а вторая – тетрахорды “нижних”, “средних”, “разделенных” и “верхних”. В двух тетрахордах, расположенных в нижней части схемы (т. е. в тетрахордах “нижних” и “средних”), каждое название звука (точнее, **ступени**) повторяется через три наименования (*γипата* нижних, *парγипата*, *лиханос*, *γипата* средних). То же самое наблюдается и в верхней части (*нэта* разделенных, *трита*, *паранэта*, *нэта* верхних). Таким образом, ладовая тождественность крайних звуков тетрахорда проявляется в идентичности соответствующих пар терминов, определяющих их ступени: например, все *γипаты* должны были восприниматься в античности как одна и та же ступень ладотональности, но находящаяся на различных высотных уровнях (подобно тому как современный музыкант одну и ту же ступень воспринимает в различных октавах). Однако “разноголосица” – когда ладово-идентичные ступени в различных отрезках системы именуется по-разному – ни в коей мере не ставит под сомнение тетрахордность музыкального мышления античности. Она обусловлена тем, что зарождение системы происходило еще до того, как тетрахордность стала ведущей нормой музыкального мышления.³ Отличие наименований ступеней тетрахордов нижних и средних от тетрахордов соединенных, разделенных и верхних объясняется этими особенностями эволюционного развития системы.⁴

Совершенная система, будучи диаграммой, с помощью которой мы можем представить себе основы ладового мышления античности, базируется на самой распространенной в ту эпоху звукорядной форме: полутон – тон – тон, то есть на структуре диатонического тетрахорда. Другие известные античные лады (хроматический и энгармонический) основывались, соответственно, на хроматическом (полутон – полутон – полтора тона) и энгармоническом (четверть тона – четверть тона – два с половиной тона) видах тетрахорда.⁵ Совершенная система не была связана с конкретной, одной-единственной высотой. Высотные параметры определялись в зависимости от выбора той или иной тональности.⁶ Известны следующие тональности: лидийская,

³ Творчество Терпандра (рубеж VII–VI вв. до н. э.) уже было связано с тетрахордными нормами (см.: Cleonidis *Isagoge garmonica* 12 // K. Jan [ed.]. *Musici scriptores Graeci* [Leipzig 1889] 202). Подробнее: Герцман. *Указ. соч.*, 146.

⁴ Подробнее об этом: *там же*, 39.

⁵ Подробнее: *там же*, 29–69.

⁶ *Там же*, 66–69.

эолийская, фригийская, ионийская, дорийская и их гипо- и гипервиды.⁷ Положение тональности определяется местом ее *прослабаноменоса* (или любой другой ступени совершенной системы, например, *гипаты, месы* и проч.) относительно *прослабаноменовосов* (*гипат, мес* и т. д.) остальных тональностей (Схема 2).

Схема 2

*Античные тональности*⁸

↑ Гиполидийская Гипозолийская Гипофригийская Гипоионийская Гиподорийская	↑ Лидийская Эолийская Фригийская Ионийская Дорийская	↑ Гиперлидийская Гиперэолийская Гиперфригийская Гиперионийская Гипердорийская
--	--	---

Следовательно, дорийский звукоряд (т. е. *реальный* высотный вариант ступеней совершенной системы) располагается на полтона ниже ионийского звукоряда (иного конкретного высотного воплощения совершенной системы); ионийский, в свою очередь, – на полтона ниже фригийского; звукоряды фригийской и эолийской, а также эолийской и лидийской тональностей аналогичным образом соотносятся друг с другом.⁹ Чтобы читатель мог себе представить это наглядно, ему достаточно мысленно перемещать конструкцию совершенной системы на соответствующие интервалы вверх и вниз. Гипо- и гипервиды тональностей характеризуются тем, что находятся в первом случае (гипо-) на кварту ниже, а во втором (гипер-) на кварту выше своих основных тональных уровней. С точки зрения логики античного ладофункционального мышления эти гипо- и гиперуровни – не что иное, как “одноименные тональности”, поскольку они находятся на однофункциональных ступенях. Иначе говоря, гипофригийская, фригийская и гиперфригийская тональности отстоят друг от друга на кварту, олицетво-

⁷ См.: Е. В. Герцман. *Музыкальная боэциана* (СПб. 1995) 271–299. Таким образом подтверждается, что пора избавиться от многовекового и неверного толкования понятий “дорийский, фригийский, лидийский” и т. д. как ладов античной музыки. Этими терминами именовались исключительно *тональности*, тогда как в качестве *ладов* античная теория утверждала диатоническую, хроматическую и энгармоническую формы.

⁸ Гипердорийская и гиперфригийская тональности назывались также миксолидийской и гипермиксолидийской соответственно (см.: *там же*, 407).

⁹ Ср. изложение тональных соотношений в *De musica* Кассиодора (см.: Е. В. Герцман. *Cassiodori “De musica” // Традиция в истории музыкальной культуры: Античность. Средневековье. Новое время* [Проблемы музыкознания 3, Л. 1989] 15–18).

ряющую в античном музыкальном сознании тетрахордную норму (при всей условности сравнения я бы предложил читателю с октавной ориентацией перенести, например, до-мажорный звукоряд на октаву вверх или вниз, то есть построить “гипер-” и “гиповиды” до-мажора).

Таким образом, изложение нотных символов немислимо без координации со степенями совершенной системы, выраженными через звукоряд некой тональности в какой-либо ее ладовой разновидности. Этого принципа объяснения нотации в целом придерживаются все античные авторы (исключение составляет Аристид Квинтилиан; см. ниже).

Как известно, наиболее полные сведения об античной нотации мы находим в трактате Алипия *Εἰσαγωγή μουσική* (“Введение в музыку”).¹⁰ Кроме этого трактата Алипия, система древнегреческой нотации частично приводится и в других памятниках античной музыкально-теоретической мысли: в трудах Гауденция (ранее V в. н. э.) *Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή* (“Введение в гармонику” §§ 22–23);¹¹ Аристида Квинтилиана¹² *Περὶ μουσικῆς* (“О музыке” I, 9–11);¹³ Бозция (485–524) *De institutione musica* (“О музыкальном установлении” IV, 3–4; 15–17);¹⁴ Анонима Беллермана *Τέχνη μουσικῆς* (“Искусство музыки” §§ 1–11, 67, 77–79, 80–104).¹⁵

Несмотря на то, что история сохранила, как мы видим, достаточное количество музыкально-теоретических работ, более или менее подробно излагающих принципы античной нотации, наиболее важным и наиболее полным из них безусловно является трактат Алипия. По существу, он представляет собой учебное пособие для начинающих

¹⁰ Последнее издание: K. Jan (ed.). *Musici scriptores Graeci*, 367–406. Точное время создания этого трактата не установлено. По мнению исследователей (см., например: S. Michaelides. *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia* [London 1978] 12), труд мог быть написан в III или IV в. н. э., хотя ни один из них не приводит никаких убедительных аргументов, способных подтвердить не только эту, но и любую другую датировку.

¹¹ Jan. *Op. cit.*, 351–354.

¹² Время жизни неизвестно; предположительно он мог жить в период с I в. н. э. и до начала V в. н. э. Подробнее об этом см.: Aristides Quintilianus *On Music in Three Books*. Transl., with introd., comm. and annot. by Th. J. Mathiesen (New Haven – London 1983) 10–14.

¹³ Aristidis Quintiliani *De musica libri tres*. Ed. R. P. Winnington-Ingram (Lipsiae 1963) 19–20, 24–27.

¹⁴ Герцман. *Музыкальная бозциана*, 263–266, 280–283.

¹⁵ *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*. Ed. D. Najock (Leipzig 1975) 1–4, 19–21, 24–33. Время создания памятника неизвестно, хотя условно его датируют VI в. См.: D. Najock. *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus* (Göttingen 1972) 183–187.

изучение *гармоники* – одного из важнейших разделов науки о музыке, посвященного ее звуковысотным параметрам. Автор этого сочинения подробно перечисляет нотные знаки пятнадцати тональностей во всех трех ладах, соотнося различные графические символы со ступенями *совершенной системы*, например, Λυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διά- τονον γένος – “знаки лидийской тональности в диатоническом ладу”.¹⁶ Таким образом, термин “тональность” в трактате представлен словом τρόπος, а “лад” – γένος.¹⁷ Указав на лад и тональность, Алипий называет ступень совершенной системы и демонстрирует ее “вокальный” и “инструментальный” нотные символы.¹⁸ Например:

Λυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διά- τονον γένος.

Προσλαμβανόμενος ζήτα ἑλλειπὲς καὶ τὰ πλάγιον 7 1-.

Знаки лидийской тональности в диатоническом ладу.

Προσλαμβανομένος – неполная дзета и лежащее τὰу 7 1-.

В трактате полностью сохранились нотные последовательности каждой из пятнадцати тональностей в диатонике и хроматике. В энгармонике же отсутствуют обозначения ионийских и дорийских τρόποι. Кроме того, эолийская, гипозолийская и гиперфригийская тональности представлены не полностью (в эолийской дана последовательность от *прослабаноменоса* до *паранэты* соединенных, в гипозолийской – от *паранэты* разделенных до *нэты* верхних, в гиперфригийской – от *прослабаноменоса* до *гипаты* средних). Тем не менее, материал энгармонической нотации, несмотря на свою фрагментарность у Алипия, легко может быть восстановлен, так как отличие энгармонической нотации от хроматической незначительно: в лидийской тональности хроматический *лиханос* нижних ♯ E, энгармонический *лиханос* нижних V E; хроматический *лиханос* средних Γ Z, энгармонический *лиханос* средних Π Q; хроматическая *паранэта* соединенных Η >, энгармоническая *паранэта* соединенных Η >; хроматическая *паранэта* разделенных Δ' Z, энгармоническая *паранэта* разделенных Δ Q; хроматическая *паранэта* верхних 1' У', энгармоническая *паранэта* верхних 1 У. Этим исчерпываются отличия в двух ладах.

Гауденций ограничивается перечислением знаков гиполидийской, гиперлидийской, эолийской и гипозолийской (последняя включает последовательность от *прослабаноменоса* до *гипаты* средних) тональностей в диатоническом ладу. Таким образом, изложение Гауденция

¹⁶ См.: Alypii op. cit., 368.

¹⁷ Подробнее об этом см.: Герцман. *Античное музыкальное мышление*, 29–40.

¹⁸ Подробнее см. ниже.

Схема 3

Разночтения графики нотных символов
в трактатах Алипия и Боэция

Названия звуков	Алипий	Боэций
<i>Лидийская нэ́та соединенных</i>	Π Ζ	π Ζ
<i>Лидийская трита верхних</i>	λ Ϛ	λ Ϛ
<i>Гиполидийская гипата нижних</i>	W H	π V
<i>Гиполидийская трита разделенных</i>	Ξ ≍	z Y
<i>Фригийский прослабаноменос</i>	— E	\ E
<i>Фригийский лиханос нижних</i>	Ω Ϛ	ω Λ
<i>Фригийская трита соединенных</i>	Λ <	Λ Λ
<i>Фригийская паранэ́та соединенных</i>	H >	H 7
<i>Фригийская трита верхних</i>	h f	Λ y
<i>Фригийская паранэ́та верхних</i>	l t	l y
<i>Гипофригийский прослабаноменос</i>	З Э	З ω
<i>Гипофригийская паргипата нижних</i>	М Н	Н π
<i>Гиперфригийская паргипата нижних</i>	У Ц	У ц
<i>Гиперфригийская паранэ́та соединенных</i>	Ж λ	Ж λ
<i>Гиперфригийская трита верхних</i>	Λ' <'	Λ' Λ'
<i>Гиперфригийская паранэ́та верхних</i>	Н' >'	Н' 7'
<i>Дорийский прослабаноменос</i>	И П	Н π
<i>Дорийская паргипата нижних</i>	П Ш	Λ ш
<i>Дорийский лиханос нижних</i>	∇ ⊥	∇ ⊥
<i>Дорийская паргипата средних</i>	Ψ Ϛ	ψ Ϛ
<i>Гиподорийский прослабаноменос</i>	Д Р	Θ Θ
<i>Гипердорийская паргипата нижних</i>	Ψ Ϛ	ψ y
<i>Гипердорийская паранэ́та разделенных</i>	Ж λ	Ж λ
<i>Гипердорийская паранэ́та верхних</i>	К' Δ'	Λ' Λ'

Трактат Аристиды Квинтилиана “О музыке” стоит особняком от всех интересующих нас источников. Совершенно очевидно, что автор отказывается от традиционного изложения материала. В §11 он помещает две диаграммы. В одной из них нотные последовательности представляют звуки, расположенные по тонам, а в другой – по полутонам. Одновременно с этим автор обещает показать так называемую “крыловидную” диаграмму (πτέρυγι δὲ τὸ διάγρᾶμμα τῶν τρόπων γίνεται παραλλήλιον – “диаграмма же тональностей получается похожей на крыло”). Однако он не дает ее как таковую, а излагает перечень нотных знаков, лишенных какой-либо принадлежности к конкретным ладам и тональностям. Но при определенной “обработке” эти знаки могут сформировать “крыловид-

ную” диаграмму.²¹ Две другие указанные выше диаграммы к известным нотам добавляют: \sqsupset \sqsubset и $\times \times$. Во всех других источниках они отсутствуют.²² Кроме этих нотационных символов в трактате Аристиды Квинтилиана присутствует \sqsupset , обозначающий, например, в лидийской тональности хроматико-энгармонический *лиханос* нижних. У Алипия же этот звук обозначается как ϵ . В остальном графика, используемая Аристом Квинтилианом, практически идентична знакам Алипия.

Как мы видим, встречающиеся разночтения касаются в основном вариантов начертания, реже – самого знака и носят частный характер, не затрагивая основ нотации.

Строго говоря, историю исследования античной нотации следовало бы начинать с эпохи Возрождения, ибо именно тогда стали издавать соответствующие памятники, в том числе упомянутые выше трактаты. Поэтому их первыми интерпретаторами стали издатели Нового времени. Тем не менее подлинно научное изучение этой проблемы фактически начинается в последнее десятилетие XIX в. в связи с открытием, обещавшим преобразить тогдашние представления об античной музыке. Речь идет об открытии в Дельфах в 1882 г. целой серии древних нотных материалов.²³ Считалось, что, несмотря на колоссальный временной барьер, отделяющий античность от нашего времени, и фрагментарность сохранившихся сочинений, европейский слушатель способен эмоционально воспринимать музыку древней Греции подобно художественному творчеству более поздних времен. Такая позиция обусловила направленность исследований на перевод нотационных символов в нашу современную систему, без учета возможных специфических черт музыкальной логики столь далекого периода.²⁴ Статьи К. Закса²⁵ завершили и подытожили определенный этап в истории исследования нотации, когда дело ограничивалось механическим переводом античных нотных знаков на современный нотона-

²¹ Т. Матизен предлагает свою реконструкцию “крыловидной” схемы (Mathiesen. *Op. cit.*, 91). С его точки зрения, она состоит исключительно из тетрахордов нижних и средних в пятнадцати тональностях. “Унификация”, знакомая нам по труду Бозция (то есть изложение нотных знаков во всех ладах в единой схеме), применяется здесь в отношении каждой тональности.

²² Некоторые соображения об этих нотных знаках будут изложены далее (см. ниже прим. 33).

²³ Подробнее о них см.: E. Pöhlmann. *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen* (Nürnberg 1970) 58–76.

²⁴ См.: Герцман. *Античное музыкальное мышление*, 8–15.

²⁵ K. Sachs. Die griechische Instrumentalnotenschrift // *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (1923–24) 289–301; idem. Die griechische Gesangsnotenschrift // *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924–25) 1–5.

сец. Последующие исследователи мало продвинулись вперед по сравнению с К. Заксом, потому что оставался без ответа главный вопрос: как античная нотация отразила закономерности музыкального мышления своей эпохи?²⁶

Настоящая работа – попытка осветить некоторые аспекты этой сложнейшей проблемы. Но прежде необходимо еще раз особо отметить, что в нотных знаках не могли быть закодированы абсолютные, акустически точные высоты, поскольку античная музыкальная система, в отличие от нашей, характеризуется *относительностью* высоты, и все ее параметры, имея точные *интервальные* координаты, способны функционировать на *любом* высотном уровне. В зависимости от индивидуальных особенностей того или иного голоса или музыкального инструмента изменялась и “абсолютная высотность” тональности. Поэтому мы имеем точные представления только о высотных *соотношениях* тональностей,²⁷ а это дает возможность адекватного “прочтения” всей системы.

Звуки всех известных тональностей обозначались при помощи так называемых вокальной и инструментальной систем.²⁸ Оба вида нотации, дублируя друг друга, были вполне “самостоятельны”, то есть в равной мере обладали полным комплектом символов, употреблявшихся при записи какого-либо звукоряда. Большинство исследователей сходятся на том, что вокальная нотация возникла позже,²⁹ ибо она, базируясь на ионийском алфавите, официально принято в Афинах в 403/2 гг. до н. э., сохранила алфавитный порядок заполнения звукового пространства. Это должно было придать больше удобства (особенно вокалистам), чем не соответствующая ионийскому алфавиту инструментальная система. Соглашаясь в целом с этой общепринятой концепцией, мы должны сделать ряд оговорок.

Во-первых, обратим внимание на расположенные в верхней части Схемы 4³⁰ символы с правосторонними черточками – диакритическими знаками (от O' K' до U' Z').

²⁶ См., например: J. M. Barbour. The Principles of Greek Notation // *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960) 1–17; M. L. West. *Ancient Greek Music* (Oxford 1992) 254–276 и др.

²⁷ Например: *просламбаноменос* гиподорийской тональности на полтона ниже *просламбаноменоса* гипоионийской, а *просламбаноменос* гипоионийской на полтона ниже *просламбаноменоса* гипофригийской и т. д.

²⁸ “Точки зрения на возраст этой системы (античной системы нотации. – С. Э.) очень разнообразны, и они колеблются между VIII и III вв. до н. э.” (West. *Ancient Greek Music*, 259).

²⁹ Подробнее об этом см.: *ibid.*, 259–263; Idem. *Analecta Musica* // *ZPE* 92 (1992) 36.

³⁰ Судя по всему, впервые подобная схема была введена в научный обиход Дж. М. Барбуром (*Barbour. Op. cit.*, 3). У нас она приводится в графическом варианте М. Уэста

Схема 4
Звуковой континуум

Современная нота	Порядковый номер	Вокальный знак	Инструментальный знак	Современная нота	Порядковый номер	Вокальный знак	Инструментальный знак	Современная нота	Порядковый номер	Вокальный знак	Инструментальный знак	Современная нота	Порядковый номер	Вокальный знак	Инструментальный знак
				a'	54	λ	γ		33	π	ο		12	и	π
					53	λ	γ		32	ρ	ο		11	и	π
					52	ϕ	ψ	a	31	σ	σ	A	10	φ	η
g''	70	Ϝ	Z'	g'	51	ж	λ		30	τ	Ϝ		9	π	з
					50	η	ι		29	γ	Ϝ		8	β	ε
					49	Ϝ	Z	g	28	φ	F	G	7	з	ε
	69	A'	∨'		48	A	∨		27	χ	γ		6	ι	τ
f'	68	B'	/'	f'	47	B	/		26	ψ	ρ		5	↓	↑
	67	Γ'	N'	f	46	Γ	N	f	25	Ω	ρ	F	4	ь	ρ
	66	Δ'	∩'		45	Δ	∩		24	ν	∩		3	ж	ж
e''	65	E'	∩'	e'	44	E	∩		23	β	∩		2	ψ	ε
	64	Z'	∩'		43	Z	∩	e	22	∩	∩	Es	1	∩	∩
	63	H'	∨'		42	H	∨		21	∨	∩				
d''	62	Θ'	∨'	d'	41	Θ	∨	d	20	F	∩				
	61	I'	<		40	I	<	d	19	γ	∩				
	60	K'	∩'		39	K	∩		18	∩	∩				
c''	59	Λ'	<	c'	38	Λ	<	c	17	∩	∩				
	58	M'	∩'		37	M	∩	c	16	-	E				
	57	N'	χ'		36	N	χ		15	κ	∩				
	56	Ξ'	κ'		35	Ξ	κ		14	∨	∩				
h'	55	O'	K'	h	34	O	K	H	13	W	∩				

(West. *Ancient Greek Music*, 256), но с исправлением опечаток английского издания. Единственный существенный недочет упомянутой модификации относится к звуковой расшивке знаков № 1. Согласно диаграммам Аристиды Квинтилиана $\epsilon\kappa\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ τῶν κατὰ τόνον и $\epsilon\kappa\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ τῶν κατὰ ἡμιτόνιον (откуда и ведет свое происхождение наша схема; см.: Aristid. Quint. p. 24–27), интервал между нотными знаками ∩ ∩ и ∩ ∩ – большая секунда. Поэтому если № 4 – F, то № 1 – Es.

Они появляются синхронно в обеих системах, дублируя отрезок $OK - \text{U}Z$. Нижние же знаки л л и $\neg T$ – “лежащее перевернутое полуфи и лежащее полуфи” ($\eta\mu\acute{\iota}\phi\iota \text{ πλάγιον ἀπεστραμμένον καὶ ἡμίφι πλάγιον}$) и “лежащее перевернутое тау и прямое тау” ($\tau\alpha\upsilon \text{ πλάγιον ἀπεστραμμένον καὶ τ\alpha\upsilon \acute{\omicron}\rho\theta\acute{\omicron}\nu$) – интересны тем, что в данном случае два инструментальных символа по сути совпадают со своими вокальными аналогами. Видимо, они возникли примерно в одно время, потому что логика инструментальной системы³¹ оказалась нарушена: инструментальные знаки подчинились алфавитному принципу. Поскольку “триадная”³² нотация предшествовала появлению “алфавитной”, такая “синхронизация” свидетельствует о более позднем происхождении определенных отрезков как вокальной, так и инструментальной нотации (от $O' K'$ до $\text{U}'Z'$ и от л л до $\neg T$).³³

Во-вторых, оставшиеся 48 “вокальных” символов легко можно было бы распределить между двумя буквенными сериями (напомним, что в ионийский алфавит входят как раз 24 буквы). Однако в действительности перед нами три алфавитных сегмента: *сегмент 2* – от Σ (в виде З , № 7) до А (В , № 24); *сегмент 1* – от Ω (№ 25) до А (№ 48) и *сегмент 3* – от Ω (У , № 49) до Т (Л , № 54). В центре системы расположен последовательный алфавит (сегмент 1), ниже – его неполная модификация (сегмент 2). Последние 6 нот (сегмент 3) отделяют обыкновенные буквы от символов с диакритическим знаком.

Ради удобства анализа семьдесят пар античных нотографических символов разделены на группы по три пары в каждой. Для облегчения изложения материала каждой паре знаков античной нотации присвоен порядковый номер. Условные нотные эквиваленты указывают высоту пары *нижних* знаков триад (таких как № 22 $\neg \Gamma$ – e; № 25 $\Omega \text{ P}$ – f; № 28 $\Phi \text{ F}$ – g). Эти звуковысотные данные свидетельствуют о том, что триады располагаются неравномерно (между № 22 и 25 – полутон; 25 и 28 – тон). Кроме того, интерваллика *внутри группы из трех символов* зависит от лада и тональности. Так, например, в хроматическом ладу № 22 – e, 23 – f, 24 – ges; в энгармоническом же эти знаки располагаются по четвертитонам. Наконец, в рамках диатонического и энгармонического ладов в некоторых тональностях верхний и нижний знаки триады: такие как $\neg \Gamma$ (22) и В \neg (24), $\Omega \text{ P}$ (25) и X Ч (27), $\Phi \text{ F}$ (28) и С С (31), – обозначают высоты, которые отличаются от приведенных на схеме соответственно на полутон (и даже на тон) и четвертитон. Все эти ситуации и возможные причины их возникновения анализируются далее (см. с. 137–140).

³¹ Подробнее об этом см. далее, с. 135.

³² О “триадности” инструментальной нотации см. далее.

³³ Гауденций указывает на еще один расположенный “между” л л и $\neg T$ знак – $\text{ξ} \rightarrow$; Аристид Квинтилиан добавляет Ϛ , ϛ и Ϝ . Несмотря на то, что функции этих “дополнительных” символов неясны, так как источники не причисляют их к конкретному звукоряду какой-либо тональности, графический вид и место в общезвуковом континууме позволяют говорить о позднем происхождении этих “субзнаков”. См.: West. *Ancient Greek Music*, 256 (“Repertory of symbols”).

Таким образом, эти наблюдения помогают понять, как могла развиваться вокальная нотация.³⁴ По крайней мере, можно выделить две фазы ее становления. К раннему этапу следует отнести первый и второй сегменты, символы которых ассоциированы с инструментальными нотами, группирующимися по триадам, составляющим “костяк” системы. Поздний этап характеризуется симбиозом систем. Возникшая необходимость несколько расширить диапазон нотированного звукового пространства вниз обусловила “продолжение” алфавитного ряда, причем в обоих видах нотации. “Освоение” же высокого диапазона отмечено одновременным появлением нот с диакритическими знаками.

Особняком стоит третий сегмент. С одной стороны, его символы, подобно более ранним, корреспондируют с триадами и не имеют правосторонних черточек. С другой стороны, он “выбивается” из последовательно алфавитного контекста (не хватает П, Р, Σ) и выглядит как сравнительно более поздняя “вставка”. Как бы то ни было, многое свидетельствует о постепенном формировании системы. На определенном этапе не исключалось влияние вокальной нотации на инструментальную, хотя инструментальная система в целом более древняя.

Все говорит о том, что логику построения вокальной нотации бесполезно связывать с тетраходным принципом совершенной системы. Действительно, если в качестве примера выбрать серию вокальных символов любой тональности (конкретного высотного выражения совершенной системы), то перед нами окажутся разрозненные буквы.³⁵ До тех пор, пока все известные звукоряды не выстраиваются в общий звуковой континуум (см.: Схема 4), нас будет ожидать такой “бесплодный” результат. Только в последнем случае становится заметна *алфавитная* основа буквенных серий. Иначе говоря, вокальная нотация базируется на внетональном перечне символов, обозначающем *сквозную* последовательность звуков, суммирующую звукоряды каждой тональности. Это говорит о некой “немузыкальности” алфавитной нотации. Сквозной алфавитный ряд не имеет тетраходной организации. Следовательно, нотация, алфавитно нумерующая звуки общетонального континуума, могла возникнуть лишь в условиях сложившейся ладотональной системы. Более того, общие для обеих видов нотации (вокаль-

³⁴ См. также, например, *ibid.*, 259–260.

³⁵ См., например, звукоряд гипоплидийской тональности в диатоническом ладу: проламбаноменос ♯, гипата нижних W, паргипата нижних V, лиханос нижних Z, гипата средних П, паргипата средних R, лиханос средних Ф, меса С, трита соединенных Р, паранэта соединенных М, нэта соединенных I, парамеса О, трита разделенных Ξ, паранэта разделенных I, нэта разделенных Z, трита верхних Е, паранэта верхних П, нэта верхних Θ.

ной и инструментальной) правила обозначения звуков нотными символами (о чем будет идти речь далее) не поддаются объяснению с точки зрения структуры вокальной нотации. Таким образом, становится очевидно, что вокальные алфавитные ряды призваны были *упорядочить уже существовавшую* систему посредством дублирования ее ранних инструментальных нотных знаков.

Способ записи звуков, представленный в вокальной нотации, лишен наглядности и удобства для практического применения. Как уже было сказано, в силу своего “суммарного” характера он не отражает античную музыкальную логику. Судя по всему, вокальная нотация предназначалась для тех исполнителей-вокалистов, для которых принципы инструментальной системы были *terra incognita*. По всей видимости, им было легче заучить вокальные символы, чем разбираться в их более архаичных и более сложных с точки зрения музыкального смысла инструментальных “двойниках”.

На первый взгляд античная система нотации может показаться весьма нерациональной, так как одной и той же конкретной высоте часто соответствует несколько звуков (см.: Схема 4). Причем дифференцируются не только высотно-тождественные равные звуки разных тональностей, но и звук, принадлежащий одной тональности: *паранэта* соединенных и он же *трита* разделенных.³⁶ Напротив, в хроматико-энгармонической системе существует ряд разных звуков, зафиксированных одной и той же нотой. Причины всех этих казалось бы излишних сложностей коренятся в особенностях так называемой инструментальной нотации. Чтобы понять смысл такого “казуса”, необходимо сначала ближе познакомиться с основами этого нотного письма.

В качестве символов системы здесь также употребляются по большей части буквы греческого алфавита.³⁷ Обращает на себя внимание ее “триадность”: каждый знак (или обычный символ) имеет по две модификации – лежащий (*πλάγιον*, первый вид) и обращенный (*ἀπεστράμμένον*, второй вид). Представить себе процесс образования модификаций весьма просто. Для первой модификации нужно повернуть букву, например К, на 90° против часовой стрелки (≍), для второй – представить ее в зеркальном изображении (Ж).

Триады Ε ш Э, Γ L 7 (у Алипия второй вид – Ε), С О Э и К ≍ Ж представляют собой обычные буквы (*эпсилон*, *гамму*, “лунарную” *сигму*

³⁶ Символом Γ Ν в лидийской тональности обозначается *паранэта* соединенных; в то же время, знак Ε Π указывает на *триту* разделенных.

³⁷ Гипотеза о происхождении знаков инструментальной нотации из букв региональных греческих алфавитов излагается в статье: West. *Analecta musica*, 38–42.

и *капу*) и их “лежащие” и “обращенные” виды. $\text{E } \omega \text{ Z, H } \underline{\text{E}} \text{ H, P } \underline{\text{Z}} \text{ Ч}$ – измененные буквенные формы (“двойная *сигма*”, неполная *эта* и “*полу-ню*”) в качестве основного, не модифицированного символа. $\text{H } \text{H } \text{H}$ и $\text{N } / \backslash$ – буквы *эта*, *ню* в силу своей недостаточной “вращаемости” ($\text{H } \text{I}$ или $\text{N } \text{Z}$) получили нестандартные модификации. $\text{F } \text{ц } \text{Ч}$ – архаическая буква *дигамма*. $\text{I } \text{I } \text{I}, \text{C } \text{U } \text{O}$ – обычные символы в “боковом” положении (*тау* и *пи*). $\text{П } \triangleleft$ – недостаточная форма *пи* или *дельты* в перевернутой позиции. Символы $\text{Z } \text{I } \text{A}$ и $\text{M } \text{V } \text{I}$ стоят особняком, поскольку закономерность образования модификаций здесь явно нарушена. Если основными буквами триад были *дзета* и так называемая “небрежно написанная *эта*” ($\text{M, } \eta\tau\alpha \acute{\alpha}\mu\epsilon\lambda\eta\tau\iota\kappa\acute{o}\nu$), то их модификации – “*полуальфы*” ($\text{I } \text{A}$ и $\text{V } \text{I}$), а не обращения или какие-либо другие изменения обычного символа. Скорее всего, $\text{Z } \text{I } \text{A}$ и $\text{M } \text{V } \text{I}$ – более поздние ноты, как и аналогичные знаки вокальной нотации (см. сегмент 3).

Каким образом функционировала неалфавитная триадная система? Для того чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим одну из форм звукоряда, а именно последовательность нотных знаков в лидийской диатонике:

нэта (верхних)	\triangleleft'		
паранэта	$\text{П}'$		
трита	I		
нэта (разделенных)	M		
паранэта	Z	Z	нэта (соединенных)
трита	ц	N	паранэта
парамеса	C	V	трита
меса	\triangleleft	\triangleleft	меса
лиханос	П		
паргипата	O		
гипата (средних)	C		
лиханос	F		
паргипата	L		
гипата (нижних)	Г		
просламбаноменос	I		

Если первые ступени (устойчивые “гипатоподобные”, то есть *гипаты*, *нэты*, *меса*, *парамеса*) нотируются при помощи обычных символов ($\text{E } \text{H } \text{H } \text{E } \text{I } \text{Г } \text{P } \text{F } \text{C } \text{K } \text{П } \triangleleft \text{C } \text{N } \text{Z } \text{M } \text{K}' \text{П}' \triangleleft' \text{C}' \text{N}' \text{Z}'$), то

активно в них тяготеющие “паргипатоподобные” неустои (*паргипаты*, *триты*) имеют вид лежащих модификаций тех же знаков. В то же время, “лиханоподобные” неустои, третьей ступени (*лиханосы*, *паранэты*), представлены основными символами других триад (например, *лиханосы* F и П, *паранэты* N, Z и П' в лидийской диатонике). Следовательно, такой способ обозначения явно демонстрирует самостоятельность диатонической III ступени. С другой стороны, видно, что эта ступень исключает всякое притяжение к себе, ибо знак не имеет модификаций. Иными словами, основной символ указывает на конкретное высотное положение устойчивой ступени, если “при нем” располагается *его лежащий вид*. В противном случае – это лиханоподобный неустой, закономерно лишенный своего “лежащего” варианта. Эти правила распространяются на *гипо-* и *гипервиды* лидийской тональности, а также, за некоторым исключением, на фригийские и дорийские тональности.

Теперь становятся понятны знаковые различия одной и той же (высотно, но не функционально!) ноты. Лидийская *паргипата* нижних – L, которая по своему высотному уровню могла бы быть, как будто, обозначена и P. Но поскольку P – обычный символ, а здесь необходима паргипатоподобная ступень (“лежащая” модификация), то такой символ неприемлем в данной тональности. То же самое касается *паранэты* соединенных, для обозначения которой используется обычный символ N, а не “лежащий” Ц, поскольку *паранэта* – лиханоподобный неустой, обозначаемый обычным знаком. Но *трита* разделенных – II ступень, паргипатоподобная, указываемая лежащим вариантом. Следовательно, природа системы предполагает различные начертания обеих нот: N и Ц.

Тем не менее, описанный принцип не всегда “работает”. Лиханоподобные в дорийской и фригийской тональностях, как правило, обозначаются обращенным видом знака (его третьей модификацией; см. далее).³⁸ Примечательно, что вместо лежащей в данном случае предпочтительна обращенная модификация, так как *везде*, где появляется лежащая, она обозначает вторую ступень. Обращенный вид знака иногда даже указывает звук, обладающий функцией *I ступени*. Так, дорийская *меса* – обращенная Э (лежащую О нельзя использовать ввиду того, что это – вторая модификация), ибо для данной ступени в описываемом случае отсутствует обычный символ. Здесь мы сталкиваемся с примечательным свойством системы нотации, по всей видимости, связанным с особенностями ее эволюционного развития. Знаки, представляющие собой основные виды символов, рас-

³⁸ О > 1 – фригийская диатоника, -1 Э Δ > λ – дорийская диатоника.

полагаются не на каждой ступени общезвукового континуума (см.: Схема 4). Дорийская *меса* попадает именно на такую ступень, для которой обычный символ “не предусмотрен” (см.: Схема 5). Она оказывается между С и К, то есть могла бы быть (но не бывает!) обозначена как О (лежащая модификация). В подобных случаях используют обращенные модификации (здесь: Э). Обычный же символ следующей триады становится *II ступенью*. Такая закономерность в эолийской и ионийской тональностях действует регулярно. В особенности это касается записи I и II ступеней (первая – обращенный знак, вторая – обычный символ из следующей триады), хотя в ряде тетрахордов ионийской и гипериионийской тональностей начинает действовать основное правило.³⁹

Ситуация серьезно запутывается в хроматико-энгармонической нотации.⁴⁰ Как известно, хроматический тетрахорд (снизу-вверх: $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$ – $1\frac{1}{2}$) отличается от диатонического ($\frac{1}{2}$ – 1 – 1) пониженным положением III ступени, а энгармонический ($\frac{1}{4}$ – $\frac{1}{4}$ – 2) – еще более низкими высотными уровнями II и III ступеней. Таким образом, нет никакого смысла подвергать изменениям знаки, указывающие устои. Паргипатоподобные же неустои в диатонике, хроматике и энгармонике нотируются одинаково, что реально отображает хроматическую систему и лишь условно энгармоническую. Нотация вообще остается “безразличной” к энгармоническому четвертитоновому интервалу между I и II ступенями. Хроматико-энгармоническая нотная система не дифференцирует лиханоподобные неустои обоих ладов,⁴¹ представляя их, как правило, в виде обращенных модификаций. Так выглядят лидийские, фригийские и большая часть дорийских энгармонических тетрахордов (например, фригийский тетрахорд средних: F ц Э П). Знаки, отмечающие II и III ступени, являются модификациями обыкновенного символа, что наглядно демонстрирует непосредственную связь обоих неустоев с устоем. Можно предположить, что такой принцип использования символов указывает на обостренность тяготений, характерную для хроматического и энгармонического ладов.

³⁹ Ионийский тетрахорд соединенных: *меса* – К, *трита* – ∞, *паранэта* – <, *нэта* – □. Необходимо отметить, что значительные отличия нотации ионийской и эолийской тональностей, по-видимому, связаны с особенностями эволюции системы. Подробнее об этом см. ниже.

⁴⁰ Напомним, что в источниках приводится фактически единая хроматико-энгармоническая система.

⁴¹ Исключение составляют лидийские хроматики и энгармоники (см. трактаты Алимпия и Боэция), где хроматические *лиханосы* и *паранэты* отличаются от энгармонических наличием поперечных или продольных черт.

Но в ряде тональностей обращенные знаки, как и в диатонике, обозначают I ступень. Так, например, в дорийской тональности *меса* – O (обращенная от *С*), *трита* – *К*, а *паранэта* – Ж (то есть обращенная *К* следующей триады). Еще один знак O – III ступень гиполидийского тетра хорда соединенных. Хотя по записи дорийская *меса* и гиполидийская хроматическая *паранэта* соединенных тождественны, первая на $\frac{1}{2}$ тона *ниже* второй. Подобно этому, дорийская хроматическая *паранэта* соединенных имеет двойника в виде гиполидийской хроматической *паранэты* разделенных. Но последняя, как известно, расположена на $\frac{1}{2}$ тона *выше* первой (см.: Схема 5). В энгармонике же аналогичная ситуация происходит не только с обращенными, но и обычными символами. *К* – *трита* тетра хорда соединенных дорийской энгармоники и гиполидийская *парамеса* (между ними – $\frac{1}{4}$ тона), Ж – дорийская *паранэта* соединенных и лидийская *паранэта* разделенных (между ними – $\frac{1}{2}$ тона).

Схема 5

Нотация дорийского тетра хорда соединенных и гиполидийских тетра хордов соединенных и разделенных в хроматическом ладу

Дорийская тональность	Гиполидийская тональность	
Тетра хорд соединенных	Тетра хорд соединенных	Тетра хорд разделенных
		паранэта Ж
паранэта Ж		трита K
трита К	паранэта O	парамеса К
меса O	трита O	
	меса C	

Кроме дорийского тетра хорда соединенных, в гипердорийской тональности тетра хорды средних, соединенных и верхних нотируются по одному принципу: а) обращенный вид, б) обычный символ следующей триады и в) его обращенная модификация. Эту формулу эолийская и ионийская тональности приняли “за правило”.⁴²

⁴² Здесь же исключение составляют: ионийский тетра хорд соединенных (и, соответственно, гипериионийский тетра хорд средних) – $\text{K} \text{K} \text{K}$; и, кроме того, гипериионийские тетра хорды соединенных – $\text{C} \text{C} \text{C}$ и верхних – $\text{K}' \text{K}' \text{K}'$.

Все это создает усложненность и некую “перегруженность” системы в целом.

Инструментальная система, в том виде в котором она дошла до нас, представляет собой сформировавшуюся развитую нотацию, выгодно отличающуюся от вокальной своей “практичностью”. С точки зрения применения (вспомним, что нотация служит исполнителю) достоинства триадной системы очевидны. Она так или иначе *маркирует все возможные ладофункциональные ситуации*, проясняя не только высоту, но и смысл. Так, устойчивость I ступени непременно “подкреплена” активным тяготением II и III ступеней (в хроматике и энгармонике) или только II ступенью (в диатонике). Диатонические *лиханосы* проявляют известную двойственность, обусловленную их “пассивной”, а не активной неустойчивостью (определяемой тоновыми, а не полутоновыми тяготениями к ближайшему устою), что, в свою очередь, при соответствующей ладотональной ситуации создает условия для их воплощения в качестве устоев. Именно это, судя по всему, и отражается в характере нотировки диатонических лиханосов. По сравнению с диатонической записью хроматико-энгармоническая нотация не всегда удобна, так как в ионийских, эолийских тетрахордах, а также в ряде тетрахордов дорийской тональности приходится учитывать вышеописанную “двусмысленность” некоторых знаков.

Источники, которыми мы сегодня располагаем, содержат развитую систему нотного письма и, к сожалению, не дают сведений о более ранних периодах развития нотации. Поэтому пролить свет на “хитросплетения”, возникшие в процессе ее эволюции, можно лишь высказывая более или менее убедительные гипотезы.

На диаграмме, приведенной ниже (см.: Схема б), представлена серия знаков инструментальной нотации, являющихся обычными, основными символами каждой триады (не представлены ρ T – нетриадные “пришельцы” из вокальной нотографии – и “диакритические двойники” K' – Z'). Интервальная структура этого ряда диатонична и совпадает с большей совершенной системой.⁴³ Следовательно, можно сказать, что перед нами, по всей вероятности, некий ее аналог, предназначенный для музыкантов-практиков.⁴⁴ Такая последовательность основных символов, подобно совершенной системе,

⁴³ “Выпадает” из общей конструкции традиционной системы только интервал между нижними знаками: H и E – I тон. В данном случае он выглядит как “излишний”.

⁴⁴ Совершенная система, напротив, является продуктом античной *теоретической* мысли.

является универсальной схемой строения звукорядов тональностей. По-видимому, она представляла собой дотриадную нотацию, знаки которой, как и ступени совершенной системы, не привязаны к некоей конкретной тональности.

Выше шла речь о том, что понятие *абсолютной высоты* не применимо к античной музыкальной системе. Одна и та же тональность меняла свое звуковысотное положение в зависимости от возможностей музыкального инструмента или голоса. Вместе с тем, соотношения тональностей были жестко регламентированы. Другими словами, все это означает, что греческий музыкант, играя, например, во фригийской тональности, имел точное представление о положении ее звукоряда *на своем инструменте*.⁴⁵ Совершенная же система и ее исполнительский аналог являются моделями интервальных структур, действующих *на любом тональном уровне*. Судя по всему, появление нотации, не указывающей на конкретную тональность, могло быть связано преимущественно с периодом, когда господствовало *однотональное* мышление (хотя этот вопрос требует самостоятельного изучения). Закрепление же за символами определенной тональной принадлежности повлекло за собой создание триадной системы. По-видимому, это свидетельствовало об эволюционных изменениях в античном музыкальном искусстве, проявившихся, в том числе, в широком применении модуляционных сдвигов.

По словам Птолемея, дорийская, фригийская и лидийская тональности являются древнейшими.⁴⁶ По всей вероятности, это означает, что еще древняя музыкальная практика допускала модулирование в рамках трех названных тональностей. Не случайно лидийское, фригийское и дорийское “семейства” наиболее близки к примарному ряду основных символов (знаки гиполидийской тональности практически совпадают с тем же примарным рядом). Это обусловлено стремлением связывать устои с основными знаками. Два других “семейства” – эолийское и ионийское – вероятно, были включены в уже сформировавшуюся систему нотации несколько позднее. Ноты их гипатоподобных (устойчивых) ступеней крайне редко соответствуют указанному примарному ряду, что является причиной преимущественно “неправильной” нотации обеих тональных групп (“неправильной” с точки зрения основополагающих принципов античного нотного письма).

⁴⁵ Соотношения античных тональностей показаны на Схеме 2.

⁴⁶ ἀλλῶς γὰρ τοὺς τρεῖς τοὺς ἀρχαιοτάτους, καλουμένους δὲ δόριον καὶ φρύγιον καὶ λυδίων παρὰ τὰς ἀφ' ὧν ἤρξαντο ἔθνων ὀνομασίας. См.: Ptolem. *Harm.* II, 10 (*Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Hrsg. I. Düring [Göteborg 1930] 62).

Эти соображения можно было бы принять как не вызывающие сомнений, если бы нотация некоторых дорийских тетрахордов не отклонялась от этого принципа, засвидетельствованного повсюду. Следовательно, нужно понять, с чем связана “поздняя нотация” некоторых тетрахордов дорийской тональности,⁴⁷ являющейся одной из “древних”.

Схема б

Примарный ряд основных символов

М	нэта
Z	паранэта
N	трита
□	нэта
<	паранэта
П	трита
К	парамеса
С	меса
F	лиханос
Р	паргипата
Г	гипата
Г	лиханос
Е	паргипата
Н	гипата
Н	просламбаноменос
ε	

Для того чтобы ответить на этот вопрос, вновь обратимся к последней диаграмме (см.: Схема б). Мы видим, что тетрахорды (Н) Н Е Г и Г Р F C сопряжены “по соединению”, а Г Р F C и К П < □ – “по разделению”. Однако известно,⁴⁸ что архаическая совершенная система не знала “разделения”, а состояла из двух *соединенных* тетрахордов. Таким образом, интервал между С и К (*месой* и *парамесой*)

⁴⁷ См., например, дорийский тетрахорд соединенных (Схема 5).

⁴⁸ Nicomachi *Harmonicon enchiridion* 9 // Jan (ed.). *Musici scriptores graeci*, 253; Boetii *De institutione musica* XX // Герцман. *Музыкальная бозэцiana*, 202.

был не 1 тон, а $\frac{1}{2}$ тона (возможно, тот же самый интервал находился и между \llcorner и \sqsubset). Если это действительно так, то дорийская *меса*, например, могла быть К (обычный символ), а не \mathcal{O} (обращенный). Нас не должны смущать обращенные символы дорийского и гиподорийского *прослабаноменов* (\mathcal{H} и \neg), так как *прослабаноменос* (буквально: “добавочный”) – ступень совершенной системы, наименование которой свидетельствует о более позднем ее происхождении.

Таким образом, предположение об архаической системе нотации весьма правдоподобно, поскольку оно объясняет причины отличий в нотировании “древних” тональностей (лидийских, фригийских и дорийских) от более поздних (эолийских и ионийских). Тем не менее, здесь еще остается немало вопросов. Архаическая система состоит из примарного ряда обычных символов, последовательность которых пока не поддается объяснению. Однако все говорит о том, что этой ранней системе должна была предшествовать некая “протонотация”. Вероятно, подобный древний прототип и обусловил графический вид символов и закономерность их следования. Он служил тем общим принципом, согласно которому в конечном итоге формировалась и та система инструментальной нотации, которая дошла до нас.

С. Е. Энглин

Санкт-Петербургская Консерватория

Ancient treatises on note signs demonstrate the unified system of sound pitch notation. Each sign is identified with the step of σύστημα τέλειον ἀμετάβολον, where every tetrachord contains three steps. This, by itself, indicates the organic link between the notation and the key-mode side of music.

Actually, the sources represent two notation systems duplicating each other: instrumental and vocal. The structure of instrumental notation takes into account the mode-functional parameters, clarifying not only the pitch, but also the sense. The instrumental system can be called a “triad”: every sign has two modifications – lying and conversed (for example, К – an ordinary symbol, \sphericalangle – a lying or first type, \mathcal{K} – a conversed or second type). The first steps (ὑπάτη, νήτη, μέση, παράμεσος, or προσλαμβανόμενος) are notated with the help of ordinary symbols. The παρυπατοειδεῖς unstables, actively gravitating into them (the second steps, παρυπάτη and τρίτη), have the form of lying modifications of the same signs. At the same time, λιχανοειδεῖς unstables, that is, the third steps (λίχανος and παρανήτη), are presented by ordinary symbols of other triads, but

without their modifications. Chromatic-enharmonic *παρυπατοειδεῖς* and *λιχνοειδεῖς* unstables are represented, as a rule, by lying and conversed modifications of an ordinary sign. This fact demonstrates the direct link of both unstable steps with a stable step.

The vocal notation could arise only along with the formed key-mode system. It is based on a certain number of alphabetic letter sequences, which appear as a sum of the keys in all sound scales. Such a non-key enumeration of symbols could not be connected either with the tetrachord principles of the Perfect System, or with any other form of mode organization. All the above proves that the alphabetic sequences had to regulate the existing system by doubling its instrumental note signs.

A series of ordinary signs of instrumental notation forms the interval row, the structure of which coincides with *σύστημα τέλειον μεῖζον*. Perhaps, this sequence of signs was analogous to the theoretical model of the Perfect System in musical practice. Unfortunately, the sources at our disposal contain no information about the earlier periods of development of the notation. We can suppose that the original symbol row thus represented the archaic type of notation, the symbols of which were at first not closely connected with a certain pitch. With the key system development the stable steps of *λύδιος*, *φρύγιος*, and *δώριος* keys were attempted to be connected with the main archaic notes.