Содержание

Предисловие 7

Часть первая

Глава 1
Античность: от колыбели до могилы 12

Глава 2
Средневековье: через задворки до небес 34

Глава 3
Ренессанс: в поисках идеальной точки зрения 62

Глава 4
XVII–XVIII века: компас, голос и аффект 92

Глава 4
XVII–XVIII века: архитектура
инструментальных жанров 152

Глава 6
XIX век: романтическая мифология музыки 190

Глава 7
XIX век: жанры, практики, репертуарный канон ... 222

Глава 8
1900–1948: вопросы неравновесия 276

Глава 9
1948–2000+: сад расходящихся рельсов 338

Часть вторая

Глава 10
О звуке и слушании 396

Глава 11
Об исторически информированном
исполнении старинной
(и не только) музыки 410

Глава 12
О звукозаписи и лейблах,
издающих классическую музыку 434

Глава 13
О романтических оркестрах XX века
в силе и славе 454

Глава 14
Об оркестрах и ансамблях
старинной музыки 476

Глава 15
О музыкальных фестивалях 492

Глава 16
О музыкальных профессиях 524

Глава 17
О музыке и других искусствах 560

Интервью

Джон Малкович 614

Людмила Улицкая 617

Эрик Булатов 620

Генрих Падва 624

Дмитрий Аксёнов 627

Карина Добротворская 632

Андрей Хржановский 636

Илья Хржановский 643

Словарь 649

Хронология 697

Глава 1

Античность: от колыбели до могилы

О музыкальной клинописи, звукописи, тайнописи, о музыке сна и яви, службы и праздности, политики и техники, а также о вечной надобности воспитательных и похоронных маршей

Голос и музыкальные инструменты. — Колыбельные, военные, магические, дорожные песни. — Античная теория и практика. — Аполлон и Дионис. — Человек и гражданин. — Этнос и этос. — Пластика и звук. — Театр одного Нерона.

Первая музыка была... — а впрочем, мы не знаем, какой она была. Досадное недоразумение: древние музыканты не оставили нам записей.

Предположительно, история музыки начинается там, где появляется пение. Воображение рисует образ первобытного человека, внезапно осознавшего, что мысль изреченная звучит намного убедительнее, если она не просто выскочила между делом изо рта, но так или иначе спета. Открытие, сравнимое по революционности с изобретением колеса: вот люди что-то бормотали, бормотали, ныли, выли и вдруг — запели. Когда это произошло и кто был первым в истории певцом, была ли сама революция — неведомо. Но музыка как удивительная способность и необычная звуковая реальность, связанная с обычным человеческим телом и окружающими предметами, в ритуальных и повседневных практиках отвечала за коммуникацию между людьми и мирами — дольним и горним, а медиумом было пение — и игра на инструментах.

Рога и копыта: как выглядели древние музыкальные инструменты

С инструментами все проще, чем с голосом: это сохранившиеся материальные объекты. В 2008 году в альпийской пещере Холе-Фельс нашли флейту, сделанную за 30 тысяч лет до нашей эры: двадцатисантиметровый экземпляр из лучевой кости белоголового сипа с пятью отверстиями предположительно для пальцев. А на территории нынешней Украины археологи обнаружили целый “музыкальный дом” — внутри, очевидно, размещался полноценный палеолитический **оркестр**. По классификации ученых-палеонтологов он состоял из:

- инструментов стационарного типа
  (лопатка, бедро, таз, челюсти, череп);
- подвижного инвентаря
  (колотушка, молоток из рога, шумящий браслет);
- реквизита
  (шилья, игла, цветная охра, украшения из раковин моллюсков).

Львиная доля инструментального арсенала проходила по ведомству **перкуссии**, но были и **духовые** инструменты (такие как костяная флейта и разные свистульки).

Другая группа — свободные аэрофоны: они начинали звучать при раскручивании, от движущихся потоков воздуха, как резонаторы: это всевозможные ревуны, гуделки и жужжалки (так их именует даже строгая наука). А инструменты-идиофоны звучали целиком, всем корпусом — как шумящие браслеты и прочие погремушки[1].

1 См. подробнее: Людмила Лбова, Дарья Кожевникова. Формы знакового поведения в палеолите: музыкальная деятельность и фоноинструменты. Новосибирск, 2016.

Палеонтологи предостерегают от однозначных выводов: считать, что сохранившиеся костяные и каменные дуделки и шумелки и есть самые первые музыкальные инструменты человека, было бы самонадеянно. Кость и камень просто пережили свой век. А назначение отверстий, происхождение сколов на них — это вопрос интерпретации. Один из самых красивых таких предметов позволяет предположить, что в распоряжении древних людей были пространственные фоноинструменты: в некоторых пещерах Европы есть участки, помеченные символами и совпадающие с точками резонанса. Любой звук в такой точке превращается в оглушительный гул, так что вся пещера — задолго до пространственных экспериментов архитекторов и музыкантов XX века — работает как фоноинструмент. Отметки говорят о том, что люди это знали и использовали.

После изобретения лука и стрелы в эпоху позднего палеолита появились **струнные**, или скорее "струнный": устроенный по образу и подобию лука монохорд представлял собой одну туго натянутую между двумя бортиками струну.

Через много тысяч лет Пифагор уподобил монохорду Вселенную и сформулировал концепцию музыки сфер — а также прикладную теорию музыкального **строя**.

Орфей в ряду, или Музыка перехода

Мы не знаем, какой была первая музыка, но знаем, для чего она была. Еще задолго до Пифагора функция музыки осознавалась как служебная. Только служила она не совсем тому, чему ей полагается служить сейчас. Казалось бы, что может быть утилитарнее, чем колыбельная, помогающая укачивать ребенка; и первые колыбельные известны ещё из древневавилонских источников[1].

Но Федерико Гарсиа Лорка, например, настойчиво напоминает, что колыбельные — "единственный в Европе образец первобытных песен, их звуки доносят до нас обнаженное, внушающее ужас чувство восточных народов"[2].

И верно, если прислушаться, иные старинные колыбельные и правда внушают ужас — так, в "смертных колыбельных" на голову ребёнка прямо призывается погибель: "Баю-баю да люли, / Хоть сегодня ты помри. / С утра дождь, хоть мороз, / Повезем тя на погост..."[3]

1 Самые ранние из сохранившихся клинописных табличек вавилонского происхождения найдены на территории Сирии и датируются приблизительно 1200–1250 гг. до н. э.

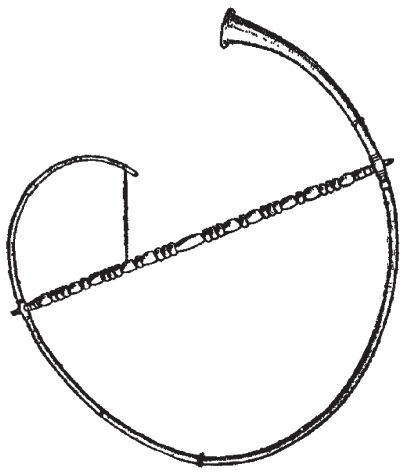
2 Федерико Гарсиа Лорка. Канте хондо // Избранные произведения в 2 томах. Пер. А. Грибанова. Т. 1. Стихи. Театр. Проза. М., 1976.

3 С оглядкой на эту традицию, очень большую в русском фольклоре, написана в числе прочего колыбельная Гвидону в опере Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане", но Римский уже вкладывает ее в уста "злой" героини — бабы Бабарихи, тогда как в аутентичных версиях "смертные колыбельные" не подразумевают дурных намерений.

Дело тут, вероятно, не в рудиментарных следах древних эпох и детских жертвоприношений, а в том, что сон в старых культурах — это маленькая смерть: заговаривая зубы настоящей, приручая ее, накликая смерть-лайт, мать охраняла ребенка от реальной гибели. Колыбельная, таким образом, работала по принципу медицинской прививки. Но если помнить, что время в мифологическом сознании древних — циклично (новый день — новая жизнь), то значение прививки меркнет перед необходимостью что ни вечер, то попрощаться, проводить ребенка в сон (смерть) и дать ему последние наставления.

Другой пример как будто утилитарной музыки — древние военные песни (и современные военные марши): музыка придавала воинам сил перед боем и во время сражения (помним об "оружейном" происхождении монохорда) и отмеряла ход событий. Военизированные культуры древнего мира это знали: к примеру, жизнь римского войска проходила под непрерывный гул духовых. Сообщает Иосиф Флавий: "Никто не вправе завтракать или обедать, когда ему заблагорассудится, а один час существует для всех; часы покоя, бодрствования и вставания со сна возвещаются трубными сигналами; всё совершается только по команде"[1].

Известно, что музыка помогла римлянам одержать как минимум одну выдающуюся победу: по свидетельству Тита Ливия, оглушительный рев труб римских легионов (это был целый набор разнокалиберных духовых инструментов — труба, букцина, корну, этрусский литуус и др.[2]) обратил вспять устрашающее карфагенское войско; боевые слоны в панике бросились врассыпную и растоптали собственных хозяев.



Букцина — духовой инструмент, использовавшийся в армии Древнего Рима.

Столетиями — от Древнего Египта до античной Греции с ее изящными пропорциями мирового и политического устройства и мускулистой, агрессивно-рафинированной культуры Рима — музыка заставляет вслушиваться и слушаться. Открывает двери, командует парадом людей, зверей и также, как это происходит в мифе об Орфее, сопровождает в пути, в том числе самом дальнем. Так что между календарно-бытовым, сигнальным, утилитарным местом музыки и ее функцией портала в потусторонний мир нет сущностной разницы. И та и другая роли — служебные. К тому же, как видим, и колыбельная песня, и военные фанфарысуть проводы в инобытие, путевка в руках и одновременно аккомпанемент в дороге.

1 Иосиф Флавий. Иудейская война. Пер. Я. Чертка.

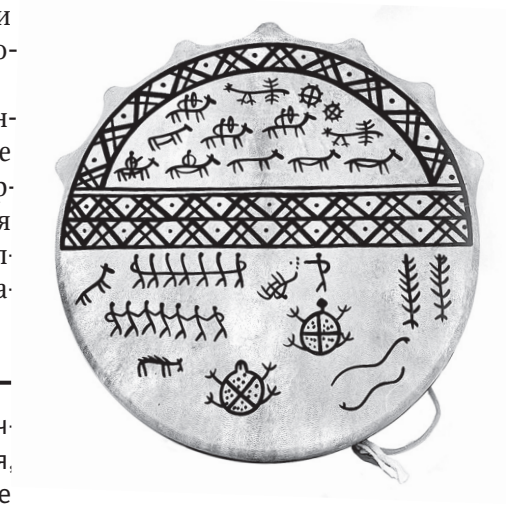
2 Музыканты римских легионов — тубицены, корницены, букцинаторы и др. — все были принципалами, т. е. в младшем офицерском звании.

Космическое окно и жестяной барабан, потерянный в преисподней

Каждая вера выражается при помощи соответствующей музыки, и различие между системами верований поддается едва ли не исчерпывающему выражению в **нотной записи**. Например, расстояние, которое отделяет дикие оргии Кибелы от торжественного ритуала католической церкви, количественно выражается в пропасти, которая отделяет нестройный гул кимвалов и бубнов от величественной **гармонии** Палестрины и Генделя. Сквозь различную музыку проглядывают здесь различия духовного порядка[1].

В 1860 году этнограф Василий Радлов описывал мистические практики алтайских племен: звуки бубна уподоблялись голосам духов, а сам инструмент в представлении людей мог оживать и превращаться, например, в оленя, верхом на котором шаман добирался до мира духов. Похожим образом работали струнные (кобуз) в Казахстане, погремушка в Северной Америке, гонг на Цейлоне. Музыканты джаз-группы *Art Ensemble of Chicago* рассказывали, что, выступая как-то раз в Сьерра-Леоне, они заиграли на морских раковинах, найденных на берегу моря, и зал опустел в секунду: гулкий протяжный шум, который издают раковины, крепко ассоциируется с тайными шаманскими церемониями — обычным людям доступ туда строго воспрещен[2].

Представления о музыкальных инструментах как носителях магической силы в достатке разбросаны по мифам разных стран. В ирландских сказках, например, рассказывается о скрипке, заставляющей пускаться в исступленный пляс. В немецких — крысы и дети навсегда покидают город под звуки флейты.



Ритуальный бубен кетов — народности, проживающей на севере Красноярского края.

Гаммельн навсегда

Легенда о гаммельнском крысолове-дудочнике, вероятно, древнего происхождения, но сложена, предположительно, в XIII веке и потом много раз пересказана в литературе от Гёте и фольклористов-романтиков Людвига фон Арнима и Клеменса Брентано до Марины

1 Джеймс Джордж Фрэзер. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Т. 1. Пер. М. Рыклина.

2 Сравнительно-этнографический метод основывается на гипотезе, что образ жизни алтайских племен XIX века или сельских жителей Сьерра-Леоне мало изменился с эпохи неолита; это позволяет антропологам конструировать обычаи исчезнувших цивилизаций на основании традиций их нынешних “родственников”.

Цветаевой и Александра Грина. Легенда основана на средневековых хрониках и связана с реальными событиями. В некоторых источниках указывается даже дата, когда все произошло: у братьев Гримм это 1284 год, другие вспоминают 20 июня 1484 года или 22 июля 1376 года.

У разных народов в разные времена звери, дети и музыка связаны, как связан в архаическом магическом сознании весь мир, прошитый невидимыми взаимодействиями; одна из нитей — это музыка (или вера в ее сверхспособности — усмирять сердца, останавливать катастрофы, корректировать природные явления, исцелять, изводить). В одних культурах дети вслед за крысами исчезают, в других — вместе с кошками остаются: на острове Ява "обычный способ вызывания дождя — купание одной или двух разнополых кошек; иногда животных сопровождает к воде процессия с музыкой... Время от времени можно видеть шествие детей с кошкой: окунув животное в водоем, они затем отпускают его"[1].

Одним из атрибутов шумерского героя Гильгамеша был барабан — повинуясь его грохоту, юноши немедля шли трудиться на благо героя, а девушки — предаваться с ним разного рода утехам во дворце (правда, продлилось такое положение дел недолго — боги вняли мольбам жителей Урука и сбросили барабан в преисподнюю, что весьма расстроило его владельца).

В пересказе Мирчи Элиаде дальнейшие события выглядели так:

> *Гильгамеш срубает гигантское дерево и отдает ствол Инанне-Иштар, чтобы она сделала трон и ложе. Из корней и ветвей он сделал для себя два магических предмета — пукку и мукку, интерпретация которых все еще спорна: возможно, это были музыкальные инструменты (барабан и палочки?). Из-за ошибки в ритуале эти предметы падают в Нижний мир. Тронутый отчаянием своего господина, Энкиду спускается, чтобы посмотреть, где они. Но поскольку он пренебрег наказами Гильгамеша, как не раздражать духов, вернуться наверх ему не удается. Охваченный горем Гильгамеш молит богов и Нергаля, властителя подземного мира, позволить духу Энкиду вернуться хоть на несколько мгновений на землю. Гильгамеш спрашивает Энкиду об участи мертвых. Его товарищ колеблется: "Если я расскажу тебе, как устроен Нижний мир, ты сядешь на землю и заплачешь!" Но Гильгамеш настаивает, и Энкиду дает ему краткое и мрачное описание: "Все там погружено глубоко в землю"[2].*

Элиаде сравнивает разные традиции получения оккультного знания и находит в них общее — поэзию и музыкальные инструменты: "Шаманы, готовясь к трансу, поют и бьют в барабаны; ранняя центрально-

1 Джеймс Джордж Фрэзер. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Т. 1.
2 Мирча Элиаде. История веры и религиозных идей. Т. 1.

азиатская и полинезийская эпическая поэзия часто описывает приключения шаманов в их духовных экстатических путешествиях. Главным атрибутом Аполлона является лира; когда он на ней играет, он зачаровывает богов, диких зверей и даже камни”[1].

Игрой на лире усмирял природу и Орфей: “Птицы слетелись слушать певца. Даже деревья двинулись с места и окружили Орфея... ни одна ветка, ни один лист не дрожал на них”[2].

В западноевропейской композиторской музыке начиная с эпохи Возрождения и рождения **оперы** этот миф — самый любимый.

Судьба Орфея от любви до ненависти

Миф об Орфее и его письменные пересказы, включая “Метаморфозы” Овидия, стали основой целого жанра — оперы и ее разновидностей. Одной из первых музыкальных драм считается поставленное в Мантуе в 1471 году “Сказание об Орфее” Анджело Полициано. А первой из сохранившихся опер — “Эвридика” Якопо Пери (представление 1600 года).

Орфей, играющий на лире для Гадеса и Персефоны. Гобелен. Ок. 1685.

1 Там же.
2 Николай Кун. Легенды и мифы Древней Греции. М., 2017.

Сразу за ней появилась “Эвридика” Джулио Каччини и через несколько лет, в 1607 году, — “Орфей” Монтеверди. История на этом не закончилась, и миф об Орфее оставался одним из самых частых оперных сюжетов в течение столетий: в XVIII веке Кристоф Виллибальд Глюк отметил новыми “Орфеем и Эвридикой” наступление собственной оперной реформы, свои версии оставили Георг Филипп Телеман, Карл Генрих Граун, Джованни Баттиста Перголези, в XIX веке — Жак Оффенбах (он шокировал публику саркастическим “Орфеем в аду”), в XX веке — Дариус Мийо, Александр Журбин, и это далеко не полный перечень авторов. Следы орфического мифа обнаруживаются и там, где не ждешь, — от “Кольца нибелунга” и “Парсифаля” Рихарда Вагнера до “Садко” Николая Римского-Корсакова. В 1932-м в Венеции Альфредо Казелла сочинил “Сказание об Орфее”, где в числе прочего восстановил двусмысленный, открытый финал первой версии “Орфея” Монтеверди, известный по **либретто**, изданному в год премьеры автором текста — поэтом, адвокатом и дипломатом Алессандро Стриджо. В этой версии 1607 года на безутешного Орфея, отрекшегося от женщин, набрасываются разъяренные вакханки. В тексте не сказано, разрывают ли они его на части, как у Овидия: опера заканчивается гимном Вакху. Но в партитуре 1609 года в финале оперы к Орфею вместо вакханок на мощной театральной машине спускается Аполлон: он утешает его и провожает на небо, где среди звезд тот встретит свою Эвридику и никогда с ней больше не расстанется.

Аэды, трагики, гимнасты, или Конкурс песни “Грековидение 2020 до н. э.”

В античности музыка понималась как дар богов — один из аэдов (музыкантов-импровизаторов) Фемий восклицает в “Одиссее”: “Я самоучка; само божество насадило мне в сердце / Всякие песни...”[1]

Другое дело, что своенравным богам-олимпийцам уже не угодить одним и тем же молитвенным пением — так они могли и затосковать, а это, разумеется, не сулило жителям Древней Греции ничего хорошего. Если шаман, зная, чего от него ждут высшие силы, при каждом сеансе связи воспроизводил примерно один и тот же музыкальный алгоритм, то античные аэды и гимнопевцы, напротив, стремились удивить слушателей на Олимпе и на земном пиру, чтоб те не теряли интереса к происходящему. Так что служебная функция музыки смыкалась с увеселительной — богов предполагалось главным образом развлечь и так заручиться их симпатией.

1 Гомер. Одиссея. Пер. В. Вересаева.

Гимны по камню

Одни из самых знаменитых сохранившихся музыкальных памятников античности — два гимна Аполлону (138 и 128 до н. э.), найденные на стенах Дельфийского храма. У одного из них, предположительно, есть автор — это некто Афинянин. А музыкальная запись представляет собой строчку отдельных символов над основной строкой — текстовой.

Самый же ранний из источников — первая пифийская ода Пиндара (V век до н. э.), якобы обнаруженная среди рукописей монастыря Сан-Сальвадора в Мессине и расшифрованная в XVII веке монахом-иезуитом и крупнейшим музыкальным теоретиком Афанасием Кирхером из Вюрцбургского университета, — оказался мистификацией, сочиненной самим Кирхером. Зато вполне достоверен, например, гимн Асклепию, высеченный на известняковой плите в III веке до н. э.; гимн написан гекзаметром, текст сопровождает одна строка с буквенной записью нот. Исследователи предположили, что каждая строка гимна пелась на одну и ту же **мелодию**.

Среди легендарных памятников — гимны Мезомеда Критского, вольноотпущенника императора Адриана. В трактате “О древней и новой музыке” в 1581 году их описал Винченцо Галилей — отец Галилео Галилея, ученый, музыкант, теоретик и акустик Возрождения, по рукописи, принадлежавшей его коллеге, философу и историку Джироламо Меи: гимны Мезомеда сохранились в множестве списков времен Средневековья.

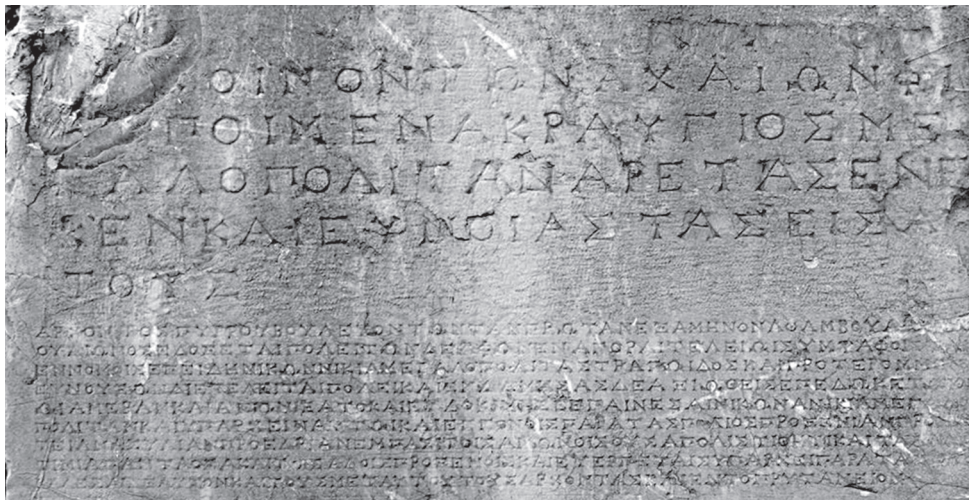
Об удовольствии петь одновременно себе и богам историк Страбон писал:

> *Общим для греков и варваров является обычай совершать священные обряды, соединяя их с праздничным отдыхом... Ведь отдых, во-первых, отвлекает ум от человеческих занятий и обращает подлинно свободный ум к божественному... наконец, музыка, сопровождающая пляску,* ***ритм*** *и мелодия приводит нас в соприкосновение с божеством одновременно как вызываемым ею удовольствием, так и художественным исполнением*[1].

Без музыкального сопровождения отныне была немыслима никакая более-менее торжественная трапеза; а свойственная античной жизни соревновательность (ей мы обязаны Олимпиадами) привела к устройству разного рода музыкальных конкурсов: на Немейских, Истмийских или Дельфийских играх друг с другом соревновались не только спортсмены, но и музыканты. Нужно было загодя подобрать репертуар, удостовериться, что инструмент в порядке или изготовить новый, а также сшить ортостадию — специальную длинную одежду без пояса.

Имена некоторых музыкантов-победителей известны: одним из таких был спартанец Терпандр, о котором говорят, что он усовершенство-

1 Страбон. География. Книга X. Пер. Г. Стратановского.



Фрагмент гимна Аполлону со стен Дельфийского храма.

вал кифару[1] и жанр застольной оды, а другим — Сакад из Аргоса: он сыграл на авлосе[2] музыку о борьбе Аполлона со змеем Пифоном так, что все всё поняли без слов, и в том соревновании уже никто не мог с ним соперничать.

Музыка и спорт существовали в своеобразной связке: преуспевание в обеих дисциплинах отвечало идеалу калокагатии, где *kalos* — телесное совершенство, достигнутое атлетическими упражнениями, и *agathos* — натренированное совершенство души, внутреннего мира. Неслучайно формула “В здоровом теле здоровый дух” имеет античное — правда, уже римское — происхождение[3].

Победы и поражения атлета-олимпийца Гиппоклеида

Однажды сын Тизандра Гиппоклеид сватался к Агаристе, дочери сикионского правителя Клисфена. Благоволивший жениху, тот устроил грандиозный пир, где собирался объявить имя будущего зятя. Как было заведено у греков, претенденты соревновались не только в беге и борьбе, но также в музыке и красноречии. Дальнейший ход событий историк описывает так:

...По мере того как продолжались винные возлияния, он [Гиппоклеид] попросил флейтиста подыграть и пустился в пляс. Он получал удовольствие от своего танца; что же до Клисфена, то он начинал сомневаться в своём выборе. Тем временем, после короткой передышки, Гиппоклеид послал

1 Кифара — струнный щипковый инструмент, разновидность лиры. Певца, аккомпанирующего себе на кифаре, называли кифаред.

2 Авлос — духовой музыкальный инструмент с одинарной или двойной тростью.

3 В оригинале формула имеет значение, обратное привычному, отнюдь не гарантирует духовного здоровья богатырю и звучит так: *“Orandúm (e)st ut sít mens sán(a) in corpore sano”*. В переводе Д. Недовича — Ф. Петровского: “Надо молить, чтобы ум был здравым в теле здоровом”. Ювенал, Сатира X.

за столом; когда стол был принесён, Гиппоклеид забрался на него и стал танцевать сначала лаконийские танцы, затем аттические, а под конец встал на голову, болтая в воздухе ногами... Увидев, как Гиппоклеид машет ногами в такт музыке, он [Клисфен] больше не мог сдерживаться. “Сын Тизандра, — прокричал он, — ты проплясал свой брак!”[1]

Теория и пластика: язык тела и язык строя

Музыка в античности — это не тот самостоятельный вид искусства среди других подобных, каким он стал, когда искусства разделились. А комплекс жестовых, пластических, звуковых экспрессий, группа связанных друг с другом языков, которые способны говорить о том, о чем другие группы говорить не должны, не умеют или опасаются.

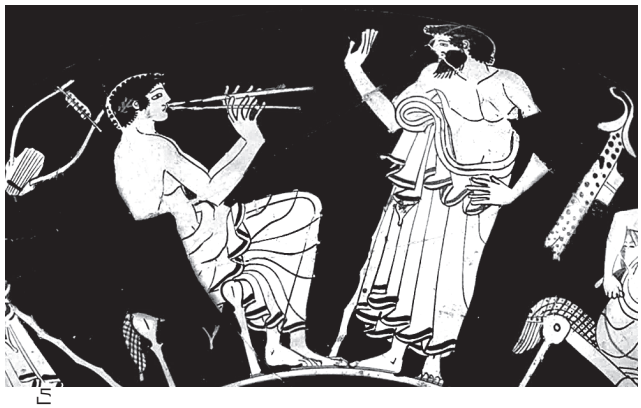
И прежде чем начинать краткий разговор о древнегреческой музыкальной теории, нужно оговориться: словом “мусике” в античности называлось не только собственно звуковое искусство, но и поэзия, и танец, и сценическое движение, и парадное движение полков (“пластика” отсоединится от “мусике” только на переломе Средневековья, а лирика еще надолго останется с ней).

Для современного человека античная мусике выглядела бы больше похожей на отработку навыков строевой службы, чем на эстетическую практику: по словам музыковеда Юрия Холопова, “то, что мы называем музыкой — автономное искусство возвышенных звуковых форм, — вообще отсутствует в Греции классического периода”[2].

Согласно воспитательной доктрине Платона, обучению таким навыкам должен был посвящать себя любой гражданин полиса в возрасте от 13 до 16 лет после грамоты, но до арифметики, астрономии и военного дела: мусике — дело политическое, прикладное. В его “Законах” приводится исчерпывающая формулировка: “Не установим ли мы, что первоначальное воспитание совершается через Аполлона и Муз?.. Следовательно, мы установим, что тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан...”[3]

В свою очередь, воспитанный гражданин — основа государства, будь то греческий полис и необходимые каждому его жителю гражданские добродетели или Римская республика с ее правовой культурой, инженерной мыслью и патриотической дисциплиной[4].

1 Геродот. История в 9 книгах. Пер. Г. Стратановского.
2 Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006.
3 Цит. по: Алексей Лосев. История античной эстетики. Т. III.
4 Современную интерпретацию “Государства” Платона см. в одноименном музыкальном сочинении голландского социалиста и композитора-постминималиста Луи Андриессена.



Краснофигурная ваза, приписываемая художнику Макрону. Фрагмент с игрой на авлосе. 480–470 до н. э.

И если музыка/мусике — это язык политики, мысли и воспитания, а обучение мусическим искусствам пения и танца входит в обязательную образовательную программу, то языку нужна собственная письменность: буквенная античная **нотация** (система музыкальной записи), где самая низкая **нота** напева обозначалась буквой “А”, а следующие звуки записывались в соответствии со следующими буквами греческого алфавита, благополучно дожила до Средних веков.

В деле фиксации звуков на письме греки не были первопроходцами — разные формы записи музыкального текста существовали в более древних культурах. Так, росписи египетских гробниц сообщают, что в стране фараонов практиковалась так называемая хейрономия — техника управления музыкой при помощи системы жестов и соответствующих знаков. Из Египта хейрономия пришла в Грецию и Византию, стала основой византийской и западноевропейской средневековой нотации, а в древнерусских рукописных источниках хейрономические изображения руки встречаются начиная с XI–XII веков.

Певец и музыкант с дуговой арфой. Фрагмент сцены музицирования. Гробница V династии из некрополя в Саккаре.

Еще во II тысячелетии до н. э. в Месопотамии существовала слоговая нотная запись, которая позволяла фиксировать **интервалы**, — указывалось не только направление движения одноголосной мелодии, но и соотношение одновременно звучащих звуков. На вавилонских глиняных табличках изображены целые ансамбли — в них участвуют струнные **щипковые** инструменты, напоминающие лютни, арфы и лиры, барабаны, а рядом с музыкантами — танцоры и акробаты.