

Key Words

Antiquity, Byzantine music, the Middle Ages, history of music, musical education, St Petersburg Conservatoire.

Evgeniy Gertsman

Education of Music Historians: Past, Present and Future

Abstract

The situation in the realm of education of music historians is assessed by the author as catastrophic — first of all because the conservatoire programmes do not pay due attention to the music of Antiquity and the Middle Ages, as well as the music of non-European cultures. As a result, the notions and categories pertaining to the European music of last three or four centuries are often interpreted erroneously, since their relation to the musical thinking of remote past remains either obscure or misunderstood. The author traces the historical developments that brought to such a situation, outlines the possible ways to overcome it, and brings positive examples from the recent practice of the St Petersburg Conservatoire.

Ключевые слова

Античность, византийская музыка, Средневековье, история музыки, музыкальное образование, Санкт-Петербургская консерватория.

Герцман Е. В.

Образование историков музыки: прошлое, настоящее и будущее

Аннотация

Положение в области образования историков музыки оценивается автором как катастрофическое — прежде всего потому, что в консерваторских программах уделяется совершенно недостаточно места изучению музыки Античности и Средневековья, а также музыки неевропейских культур. Вследствие этого понятия и категории, важные для новоевропейской музыки, сплошь и рядом трактуются неверно, поскольку их преемственная связь с музыкальным мышлением далекого прошлого остается непонятой или не выявленной. Автор прослеживает историю того, как складывалось подобное положение, намечает возможные пути его преодоления и приводит позитивные примеры из недавней практики Санкт-Петербургской консерватории.

1. Историческое образование и музыкальное мышление

Общеизвестно, что формирование системы музыкально-исторического образования в Новой Европе (скорее всего уже после эпохи Возрождения) сложилось как некое «добавление» к обучению игре на каком-либо инструменте или к профессиональным навыкам пения, а также как определенная ступень в процессе приобщения к композиторскому делу. Действительно, еще до появления специализированных учебных заведений основной целью музыкального воспитания и образования в абсолютном большинстве случаев было желание научить играть на каком-либо инструменте или петь. Композиторы же на протяжении многих столетий (чуть ли не до середины XIX века) появлялись из тех, кто уже занимался исполнительством, если этому способствовала бесконечная цепь факторов и обстоятельств: начиная от таланта и склонности к творчеству и кончая тысячами других причин, возникавших в каждом отдельном случае. Но знакомство с историей музыки всегда было неким побочным занятием. Так, при обучении пению или игре на инструменте «внедрение» в историю было связано с изучаемым репертуаром, когда нужно было узнать сведения об авторе конкретного произведения, о его жанре и т. п. Что касается композиторов, то им для полноценного овладения профессией требовались более глубокие знания творчества современных и предшествовавших мастеров, чтобы понять, как «делается» сам музыкальный материал.

Поэтому в каждую эпоху любое знакомство с историей музыки ограничивалось, как правило, либо современностью, либо недавним прошлым. Это было обусловлено, опять-таки, упомянутой выше конечной задачей музыкального образования, сводившейся к возможности непосредственного музицирования.

Оценивая эту ситуацию, формировавшуюся столетиями, необходимо прежде всего признать, что для нее существовало, продолжает существовать и, главное, всегда будет существовать множество

объективных причин. Самая главная из них обусловлена законом постоянной эволюции музыкального мышления. Именно действие этого закона приводит к тому, что на любом этапе развития каждого исторического периода существует своеобразный, почти дарвиновский «естественный отбор», когда музыкальный материал, построенный на устаревших средствах музыкальной выразительности, постепенно выходит из обихода. Конечно, здесь нужно учитывать самые различные «поправки» на талант творца каждого отдельного произведения: насколько его профессиональное мышление обогнало свою эпоху и тем самым продлило жизнь его созданий в художественном пространстве. Однако неумолимо наступает время, когда и такие «поправки» перестают действовать, а в результате даже великие образцы композиторского творчества уходят в небытие (пусть и намного позже «ухода» эпохи, породившей их). В любом случае рано или поздно такой исторический момент наступает. А вместе с ним приходят новые композиторы и новые произведения. Тогда весь интерес музыкантов данного исторического времени переключается на то, что соответствует новому этапу музыкального мышления.

Хотя в каждую эпоху существуют отдельные музыканты или даже целые группы, стремящиеся «возродить» ушедшее из художественной жизни, но до сих пор ни один из этих экспериментов не удался. Блестящим примером этого может служить эпоха «Возрождения». Ее выдающиеся мастера искренне верили в то, что они извлекают из небытия принципы античного искусства. Но, как известно, этого не произошло: они создали свои уникальные шедевры, соответствовавшие новому историческому этапу художественного мышления. То же относится и к другим аналогичным по смыслу попыткам (включая так называемое аутентичное исполнительство), поскольку они противоречат закону постоянно эволюционирующего музыкального мышления¹. Поэтому каждую художественную эпоху отличает не существование наивных идеалистов-«возрожденцев», а постоянный прогресс композиторского и исполнительского творчества.

В одной из своих книг почти 20 лет тому назад я писал: «Пусть же нашим современникам не покажется кощунственной мысль о том, что творчество таких музыкальных гениев, как, например, Бетховена,

¹ Возможно, стимулами для появления подобных тенденций в наше время являются два наивных поверия. Согласно одному из них, посредством реконструированной («расшифрованной», «транскрибированной», «переведенной» и т. д.) нотации одной эпохи можно воссоздать художественную (а не звуковую) суть образцов древнего искусства. Согласно же второму наш современник, досконально изучив древнее нотное письмо, способен «озвучить» произведение, сохранившееся в нотографическом памятнике, в его первоначальной художественной форме. Оба подхода ошибочны.

Чайковского, Шостаковича, спустя много столетий <...> в конечном счете, будет забыто. Такова неумолимая судьба любого, самого выдающегося музыкального шедевра. Его не смогут спасти от забвения ни миллионные тиражи изданий, ни многочисленные формы звукозаписи <...> Безостановочно развивающееся художественное мышление, создавшее этот шедевр, рано или поздно послужит главной причиной его забвения. Но это произойдет уже в иной музыкальной цивилизации, отдаленной от нашей на большое временное расстояние»². Сейчас я могу подтвердить эту мысль.

Другая сторона музыкально-исторического образования самым непосредственным образом связана с особенностями развития музыкознания. Нетрудно догадаться, что указанный закон эволюции музыкального мышления находит свое отражение и в нем. В каждую эпоху максимум внимания уделяется изучению художественного материала, звучащего в музыкальной жизни. И это также результат действия объективных закономерностей. Поэтому нет ничего удивительного в том, что абсолютное большинство музыковедов занимается исследованием именно той музыки, которая звучит в их время.

Вместе с тем эта вполне объективная тенденция, как это ни странно, чревата для исторической науки самыми негативными последствиями. Ведь получается так, что музыка современности и ближайших к ней эпох изучается самым активным образом, тогда как отдаленные от них периоды почти выпадают из поля зрения ученых. В лучшем случае они являются уделом «любителей старины», которые, в большинстве своем, на протяжении длительного исторического периода не обладали необходимым профессиональным музыкальным образованием. Это были историки, филологи, эстетика и т. д.

2 Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. Санкт-Петербург, 1995. С. 306. Под термином «музыкальная цивилизация» здесь и далее понимается комплекс национальных культур весьма продолжительного исторического периода, в которых действуют единые формы музыкального мышления, радикально отличающиеся от форм, характерных для предшествующей и последующей эпох. Каждая такая музыкальная цивилизация, как показывают факты, сосуществует с другой, включающей в себя иные музыкальные культуры, и проходит длительный путь развития, крайние периоды которого содержат тенденции, сближающие ее с предшествующей и последующей цивилизациями. Например, европейская музыкальная цивилизация Нового времени развивается одновременно с музыкальной цивилизацией Востока, а средневековая европейская цивилизация, процветала с современными ей цивилизациями арабского мира и Дальнего Востока. Аналогичным образом музыкальная цивилизация античности сосуществовала с другими современными ей, отличаясь от них своеобразием норм музыкального мышления (звуковысотного, временного), методами организации музыкальной фактуры, логикой художественной формы и т. д.

Однако не следует забывать, что музыкальное мышление человечества проходит длительный и сложный путь эволюции. А все, что происходит в любой современной музыкальной практике, появляется не случайно (якобы по воле того или иного гениального композитора или их группы), а предусмотрено объективными законами развития музыкального мышления. Вместе с тем, необходимо признать, что логика путей его развития и его законы во многом остаются для современной науки загадкой. Изучение же одних эпох в ущерб другим никогда не будет способствовать познанию этих тайн.

Более того, такая ситуация не может не отразиться самым негативным образом на качестве музыкально-исторического образования. Если тот же принцип — максимум внимания современности и ближайшим историческим эпохам — в какой-то мере оправдан при подготовке исполнителей, то его использование в образовании музыковедов неприемлемо. Конечно, все эпохи на музыковедческих отделениях средних и высших учебных заведений изучаются — или, вернее, должны изучаться — намного глубже, чем на исполнительских. Но количественное и качественное соотношение материалов различных исторических периодов в учебном процессе, к сожалению, остается столь же неравномерным. А для формирования профессиональных знаний историков музыки это катастрофа, которая еще не осознана.

2. Последствие катастрофы

Для доказательства этого приведу ряд примеров, способных, как представляется, продемонстрировать, что речь идет действительно о катастрофе.

К сожалению, анализ средств музыкальной выразительности, как правило, изучается только на материале трех-четырех последних столетий. В частности, нередко во многих работах и по различному поводу обсуждается такая сложная проблема, как взаимоотношения между «диатоникой» и «хроматикой» (вряд ли существует публикация, тематика которой посвящена ладовым образованиям, чтобы в ней в большей или меньшей степени не затрагивался этот вопрос). Однако во всех случаях авторы такихopusов, освоившие консерваторский курс истории музыки, не имеют никакого представления о взаимодействии того, что сейчас именуется «диатоникой» и «хроматикой» во времена Средневековья, Античности и в процессе развития неевропейских цивилизаций.

Не вызывает сомнений, если бы они были знакомы с данной проблемой в столь широком историческом ракурсе, а не в пределах одной мажоро-минорной системы, то, безусловно, осуществляемые

ими исследования современного материала получили бы более глубокое освещение. В этом случае они смогли бы избежать многих заблуждений не только при обсуждении диатоники и хроматики, но также при обсуждении других проблемам, касающихся ладового мышления.

Разве в таком случае могли бы профессора Московской и Ленинградской консерваторий утверждать, что великий художник и новатор музыкального языка XX века Д. Д. Шостакович обращался в своем творчестве к средневековым ладам, а иначе говоря — мыслил средневековыми ладовыми категориями?³ Ведь лад — это форма музыкального мышления. Не хочется думать, что эти авторы под ладом понимали звукоряд, который, согласно давно устаревшим и ошибочным исследованиям, в некоторых случаях был общим в средневековых и современных ладовых образованиях. Даже студенты этих профессоров должны были знать разницу между ладом и его звукорядным схематическим изображением.

Нужно надеяться, что когда-нибудь состоится обстоятельный разговор, посвященный тому загадочному феномену, который принято именовать «ладами народной музыки». Их иногда также называют «средневековыми ладами» или «ладами церковной музыки». Причем никакая разница между этими комплексами практически не усматривается, и всё, что касается их, остается неизвестным (разве что кроме звукоряда). Каких периодов Средневековья? Каких национальных культур? Каких церквей? А ведь без этих ладов не обходится ни один учебник, предназначенный для средних и высших музыкальных учебных заведений. Это своеобразная «братская могила», в которой покоится все ладовое многообразие, оказавшееся выше понимания европейского музыкознания. В лучшем случае такие образования представляются в виде звукорядов, но, конечно, без осмысления их содержания и принципов организации, не говоря о попытках исторической дифференциации.

Все это — лишь один из результатов катастрофы.

Если бы музыковеды приобрели подлинное историческое образование, то в начале XX века они были бы готовы к тому, что трансформация мажора и минора или даже их полное исчезновение еще не является крахом тональности. Более того, в таком случае не появилась бы абсурдная идея об «атональности», то есть об отсутствии

³ См. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Должанский А. Избранные статьи. Л., 1973. С. 37–51; Должанский А. О ладовой основе сочинений Прокофьева и Шостаковича // Там же. С. 114–120; Мазель Л. О форме С-dur Шостаковича // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С. 244–259.

логической звуковой системы, поскольку то, что именуют «тональностью» (англ. *Tonality*, нем. *Tonalität*), наряду с тем, что именуют «ладом» (англ. *mode*, франц. *mode*, итал. *modo*), — формы звуковысотной организации музыкального материала. Если бы те, кто провозгласил подобную идею, были приобщены к историческому материалу, для них стало бы очевидным, что в процессе музыкальной эволюции сменилось много разнообразных музыкальных систем, в том числе тональных. Ведь феномен, названный в Новое время «тональностью», видоизменялся, получал иногда другие наименования, но существовал всегда (см. далее).

Очевидно, догадываясь о том, что музыкально-художественный материал не может быть лишен упорядоченности, ниспровергатели тональности стали искать новые формы его устройства, что привело к появлению «додекафонии». Но главная ошибка уже была совершена, поскольку утвердилась идея отрицания тональности (несмотря на неприятие термина «атональность» самим отцом додекафонии⁴). Ведь в сущности это отрицание логических и исторических аспектов музыкального мышления⁵. Правда, среди музыковедов были и те, кто считал «абсурдом понимание атональности как свободы от всякой тональной связи между звуками и группами звуков»⁶. Но они оказались в меньшинстве, поскольку не без влияния атональной идеи возникли столь же «ценные» концепции о «дотональной» или «посттональной» эпохах, о «внетональной гармонии»⁷, о «внетональных культурах»⁸, иногда даже обособленно стал использоваться термин «внетональность»⁹, или «относительная ладотональная неопределённость»¹⁰ и т. д.

⁴ См. Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1922. S. 488.

⁵ В настоящей статье невозможно упомянуть все исследования, посвященные атональности, поскольку только их перечень может составить внушительный по своим размерам том: ведь увлечение этой темой в XX веке общеизвестно. Поэтому здесь в качестве примера указываются лишь по две российские и зарубежные публикации: Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971. С. 294–318; Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984. С. 160–193; Perle G. Serial Composition and Atonality. Berkeley, 1968. Rahn J. Basic Atonal Harmony. N. Y., 1980.

⁶ Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьев. М., 1967. С. 331. См. также: Холопов Ю. «Атональность» — новая тональность // Гармония. Практический курс. Часть 2. М., 2003. С. 512–524.

⁷ Клейн В. Система внетональных гармоний. Пер. с нем. В. М. Беляева. М., 1926.

⁸ Алексеев Э. Якутские песни в свете теории мелодических ладов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1970. С. 10.

⁹ Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение // Вопросы современной музыки. Л., 1963. С. 139.

¹⁰ Берков В. Об относительной ладотональной неопределенности // Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967. С. 319–371.

В основе всех подобных воззрений лежал исчерпавший себя мажоро-минорный подход к тональности.

Действительно, музыковеды начала XX века, вооруженные мажоро-минорными критериями (поскольку других они не знали!), не могли обнаружить в новаторской музыке соответствующей этим критериям тональной организации. Но такими средствами, естественно, ее нельзя было найти ни в древних европейских, ни в неевропейских музыкальных культурах, поскольку там не существовало мажоро-минорных норм. Вместе с тем было объявлено о завершении тональной эпохи.

Однако те, кому трудно было расстаться с привычной методологией анализа музыкального материала, нашли спасительный для себя выход. Оказывается, многое в новой музыке можно понять посредством так называемых полифеноменов. Логика здесь была проста до примитивности: если при анализе нотного текста его звуковой состав можно «разложить» — естественно по традиционным мажоро-минорным представлениям — на звуки, относящиеся к различным тональностям, значит, речь идет о «политональности». Если первые «учредители» этой идеи пытались найти ее исторические и логические корни¹¹, то все последующие адепты так и не удосужились объяснить, как взаимодействуют при одновременном звучании эти две тональности, каково их смысловое сопряжение, как контактируют системы находящиеся на различных высотных уровнях и, возможно, с разной организацией и, наконец, сколько тональностей одновременно могут составлять «политональный комплекс». Но все эти важные проблемы, судя по всему, их не интересовали. Очевидно, главное, по их мнению, было доказано: тональность «спасена» и зафиксирован якобы новый виток ее развития.

Когда же появилась идея «пантональности»¹², стало ясно, что соединиться могут любые звуки, потому что якобы наступило время, когда они все объединились в единую тональность. Следствием такого «научного» заключения является,

¹¹ См. *Milhaud D. Politonalité et atonalité // Revue Musicale 2/4. 1923. P. 29–44; Casella A. Problemi sonori odierni // La prora. No. 1, 1924. P. 5–18.* К сожалению, подлинники этих статей остались для меня недоступными, и мне пришлось пользоваться их английскими переводами: *Milhaud Describes Polytonality (1923). Translated by Bryan R. Simms [Электронный ресурс].* Режим доступа: http://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/ITOW/7273X_68_ITOW_Milhaud.pdf; *Casella A. Tone-Problems of Today [Translated by Theodore Baker] // The Musical Quarterly/ Vol. X, No. 2b. 1924. P. 159–171.*

¹² Об этом «феномене» существуют бесчисленные публикации. Но, кажется, самой популярной и распространенной является: *Réti R. Tonality, Atonality, Pantonality. New-York, 1958.*

опять-таки, аннулирование какой-либо логической системы. То есть был достигнут тот же результат, к которому привела и идея об «атональности».

Более того, принципы, провозглашенные для «политональности», были приспособлены к анализу новых загадочных для теории музыки ладовых и гармонических звуковых образований. В самом деле, если может существовать «политональность», то почему не может быть «полиладовости», которую при большом желании можно обнаружить даже в творчестве Бетховена (хотя бы в главной партии первой части Патетической сонаты), уже не говоря о творчестве более поздних композиторов.

Но если имеет право на существование «политональность» и «полиладовость», почему не может существовать «полиаккордика»? Так, аккордовые комплексы новой музыки, опять-таки, без понимания смысла их образования расчленились на традиционные трезвучия, либо на строящиеся по иным интервальным принципам (квартвовости, квинтовости и др.). А потом музыковеды, пристально следившие за новыми явлениями музыкальной практики, обнаружили так называемые «кластеры», структура которых, по принятой *ad silentium* договоренности, вообще не требовала объяснения. Авторам всех этих изобретений стало казаться, что цель достигнута, и логика нового загадочного музыкального мышления во многом стала понятной.

Если бы они были хорошо знакомы с историей науки о музыке, то для них не было бы секретом, что аналогичные события уже происходили в музыкознании много столетий тому назад. Так, в IV веке до н. э. Аристоксен в своем сочинении «Гармонические элементы» писал о том, что «всякий мелос будет либо диатонический, либо хроматический, либо энгармонический, либо смешанный из них, либо общий для них» (πᾶν μέλος ἔσται ἢτοι διάτονον ἢ χρωματικὸν ἢ ἐναρμόνιον ἢ μικτὸν ἐκ τούτων ἢ κοινὸν τούτων)¹³.

¹³ *Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954. P. 55.* Здесь и далее в ссылках на древние источники и их издания римская цифра указывает номер книги, а арабская — параграф. Если в источнике принято деление только на крупные разделы, то для облегчения поиска искомого места указываются страницы [P]. В предлагаемых переводах слова, обрамленные квадратными скобками, отсутствуют в подлиннике, но необходимы при переводе.

Эту мысль Аристоксена более подробно пояснил другой древний автор, которого теперь принято называть Клеонидом¹⁴:

<p>μικτὸν δὲ τὸ ἐν ᾧ δύο ἢ τρεῖς χαρακτῆρες γενικοί ἐμφαί νονται, οἷον διατόνου καὶ χρώματος ἢ διατόνου καὶ ἁρμονίας ἢ χρώματος καὶ ἁρμονίας ἢ διατόνου καὶ χρώματος καὶ ἁρμονίας.</p>	<p>А смешанный [мелос] тот, в котором проявляются две или три ладовых черты, например, [черты] диатоники и хроматики, или диатоники и [эн] армонии, либо хроматики и [эн] армонии, либо диатоники, хрома- тики и [эн]армонии.</p>
--	---

В современном нотном изложении (то есть весьма условно) это может выглядеть так: соединение диатонического тетра хорда (*e f g a*), с хроматическим (*e f g e s a*) и с энармоническим (*e x¹⁵ f a*) дает «смешанный мелос» *e x f g e s g a*, содержащий черты всех трех ладовых вариантов, то есть «полиладовое» образование.

Знакомство с такими однотипными идеями в различные исторические эпохи, отдаленные друг от друга 24 столетиями (по принятой хронологии¹⁶), а также другие многочисленные сведения, показывают, что они появляются в периоды беспомощности науки о музыке, когда возникает желание посредством старых методов объяснить новые явления. Действительно, подобно тому, как начальная фраза второй симфонии А. П. Бородина



дает современным исследователям основание видеть здесь, по традиционным меркам мажоро-минорной эпохи, полиладовое

¹⁴ Cleonidis Isagoge harmonica 6 // Jan K. von. Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895. P. 179–207.

¹⁵ Поскольку современная европейская музыкальная система не приспособлена для регистрации звуков, находящихся на четвертитоновом расстоянии друг от друга, ступень II энармонического тетра хорда представлена здесь неизвестным *x*.

¹⁶ Известны факты древнеэллинской и византийской музыки, не соответствующие этим хронологическим представлениям (см.: Герцман Е. Пропащие столетия византийской музыки. СПб., 2001; Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб., 2006). Однако решение этой сложнейшей проблемы, связанной со многими сторонами современного знания, судя по всему, дело не близкого будущего. Поэтому в настоящее время приходится пользоваться общепринятыми хронологическими данными, сознавая всю их относительность, а в некоторых случаях и сомнительность.

соединение мажора, минора и, так называемого фригийского лада, так и античные теоретики, согласно принятым у них традиционным теоретическим положениям, рассматривали описанную выше звуковую последовательность как «смешанный мелос». Ни те, ни другие даже не пытались понять, в каких отношениях оказались смысловые элементы различных ладообразований и действительно ли это синтез разных ладовых форм, а не новая ее разновидность, возникающая в музыкальной практике и еще неизвестная теории музыки¹⁷.

Однако то, что простительно на заре становления науки о музыке, вряд ли оправдано в XX и XXI столетиях.

Вместе с тем если бы музыковеды, использующие в своих работах такие фантомы, как «полигармония» и «пантональность», были бы в свое время приобщены к музыкально-теоретическим памятникам древности, то они бы знали, что кажущиеся им новыми средства анализа не являются изобретением XX столетия, а использовались (правда, по другому назначению) еще в глубокой древности и зафиксированы в сочинении автора IV века Поллукса в качестве обиходных для своего времени¹⁸.

Но на полифеноменах «страсти по новой музыке» не завершились. В музыковедческих публикациях началась чехарда с «модальностью», «тональностью», «ладовостью» и другими терминологическими единицами. Конечно, если бы участники такой игры знали, что в различные исторические периоды называли терминами *ὁ τόπος* и *modus* (которыми они пользуются со столь беспечной легкостью), а также сколь разнообразна была гамма их значений в античном и средневековом музыкознании, то им самим стала бы понятна вся бессмысленность подобной игры с терминами.

Что же касается смысла затеянного таким образом «упорядочения» теории и истории музыки, то его можно определить лишь как следствие исторического неведения.

Ведь согласно такому нововведению «тональной» стала именовать только мажоро-минорная эпоха, а за предшествующими

¹⁷ Лишь очень редко встречаются попытки подлинно научного анализа такого музыкального материала. См., например: Климовицкий А. Еще раз о тематомограмме D–Es–C–H // Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. Составитель Л. Г. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 254–256. Среди известных мне работ такого рода укажу также на пока еще не опубликованную статью: Алкон Е. О музыкальном мышлении мифологического типа [к развитию одной идеи Э. Курта]. Основные положения данной статьи были изложены в докладе на конференции «Музыковедение в XXI веке. Музыкальные культуры России и Германии: диалоги и параллели», состоявшейся в РАМ им. Гнесиных, 3–5 апреля 2012 года. Благодарю автора за возможность ознакомиться со статьей в рукописи.

¹⁸ Pollucis Onomasticon IV 63 // Pollucis Onomasticon. Ed. E. Bethe. Leipzig, 1900 (Lexicographi Graeci, IX).

закрепилось обозначение «модальные». Если же сюда добавить весьма смутные представления авторов такой исторической дифференциации об отличиях «тональности» от «модальности»¹⁹, то сумятица в этой области музыкознания становится еще более очевидной²⁰. А некоторые приверженцы подобного деления музыкальной истории дошли до полного абсурда, утверждая, что «модальная музыка приспособлена для медитативности», а «тональное мышление — это мышление человека, освободившегося от всего космического и божественного»²¹. Но это не единственный перл подобного рода. Так, в одной из статей, можно прочесть о существующей точке зрения, «согласно которой языковой слой музыки здесь²² еще остается модальным, а содержательный — уже новым, возрожденческим (курсив мой. — Е. Г.)»²³. Интересно было бы узнать: как в музыкальном материале возможно средства художественной выразительности произведения отделить от его содержания?

Возможно, те, кто убежден в «модальности» античного мышления будут обескуражены, если узнают, что лад и тональность были постоянными формами его звуковысотного проявления. Чтобы убедиться в этом, достаточно только заглянуть в древние источники, излагающие системы античной нотации (вокальную и инструментальную). В них нотные знаки распределены в 15 группах таким образом: «Знаки [=ноты] лидийского тропы [=лидийской тональности] в диатоническом роде [=ладе]» (Λυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος), «Знаки дорийского тропы в хроматическом роде» (Δωρίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ χρωματικόν γένος), «Знаки фригийского тропы в энгармоническом роде» (Φρυγίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ ἐναρμόνιον γένος) и т. д.²⁴ Могла бы существовать нотная система подобного рода,

¹⁹ При этом нужно учитывать небезынтересное обстоятельство: даже приверженцы «модальности» признают, что под этим термином зачастую «понимается не одно и то же» [Ушакова Н., Демешко Г. Модальность эпохи Возрождения // Музыковедение. № 6, 2013. С. 4].

²⁰ В абсолютном большинстве случаев «принципом модальности» считается «принцип ладового звукоряда» [см., например, Холопов Ю. Модальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент, 1982. С. 16]. Однако звукоряд — лишь схематизированное представление звукового материала, лишённое смысловых сопряжений между звуками. «Модальности» допустили такую же ошибку, как и «додекафонисты», поскольку основываются на теоретической схеме звукоряда без осмысления смыслового содержания звуковых сопряжений.

²¹ Мартынов В. Тональность и модальность [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/12010528.html>. Дата обращения 14.02.2018.

²² Имеется в виду эпоха Возрождения.

²³ Ушакова Н., Демешко Г. Указ. соч. С. 4.

²⁴ Alypii Isagoge musikē (passim) // Jan K. von. Op. cit. P. 359–406.:

если бы она не была построена на тональной и ладовой организации, бытовавшей в музыкальной практике? Вопрос риторический.

Да и музыкально-теоретические свидетельства подтверждают то же самое. Вот только одно из них, заимствованное из сочинений уже упомянутого Клеонида. В нем автор, сообщив читателю, что слово «тон» (ὁ τόνος) употребляется в четырех смыслах — как звук, интервал, диапазон звучания и высотность» (Τόνος δὲ λέγεται τετραχῶς· καὶ γὰρ ὡς φθόγγος καὶ διάστημα καὶ ὡς τόπος φωνῆς καὶ ὡς τάσις)²⁵ и объяснив первые два случая, пишет, что слово тон «как диапазон звучания [упоминается], когда мы говорим о дорийском [тоне] либо фригийском, либо лидийском, либо каком-нибудь другом» (Ὁ δὲ ὡς τόπος φωνῆς, ὅταν λέγωμεν δώριον ἢ φρύγιον ἢ λυδίον ἢ τῶν ἄλλων τινά). А далее он развертывает перед читателем целую тональную панораму одного из этапов развития античной музыки, ссылаясь на такого авторитетного ученого как Аристоксен:

εἰσι δὲ κατὰ Ἀριστόξενον δεκατρεῖς·	Согласно Аристоксену существует 13 [тонов].
ὑπερμικρολύδιος καὶ ὑπερφρύγιος καλούμενος.	Гипермиксолидийский, называемый также гиперфригийским.
ὁ μικρολύδιος δύο, ὁξύτερος καὶ βαρύτερος, ὦν ὁ ὁξύτερος καὶ ὑπεριόστιος καλεῖται, ὁ δὲ βαρύτερος καὶ ὑπερδωριος.	Два миксолидийских, более высокий и более низкий, среди которых более высокий называется и гипериионийским, а более низкий — гипердорийским.
λυδίοι δύο, ὁξύτερος καὶ βαρύτερος, ὦν ὁ βαρύτερος καὶ αἰόλιος καλεῖται.	Два лидийских, более высокий и более низкий, среди которых более низкий называется также эолийским.
φρύγιοι δύο, ὁξύτερος καὶ βαρύτερος, ὦν ὁ βαρύτερος καὶ ἰάστιος καλεῖται.	Два фригийских, более высокий и более низкий, среди которых более низкий называется также ионийским.
δώριος εἷς.	Один дорийский.
ὑπολύδιοι δύο, ὁξύτερος καὶ βαρύτερος, ὦν ὁ βαρύτερος καὶ ὑποαἰόλιος καλεῖται.	Два гиполидийских, более высокий и более низкий, среди которых более низкий называется также гипозолийским.
ὑποφρύγιοι δύο, ὦν ὁ βαρύτερος καὶ ὑποἰάστιος καλεῖται.	Два гипофригийских, среди которых более низкий называется также гипоиионийским.
ὑποδώριος.	Гиподорийский.

²⁵ Cleonidis Isagoge harmonica 12 [последующие два цитируемых фрагмента также взяты из этого раздела].

<p>Τούτων μὲν ὁ ὀξύτατος <ὑπερμικρολύδιος, βαρύτατος δὲ ὁ>²⁶ ὑπὸ δώριος²⁷. οἱ δὲ ἐξῆς οἱ ἀπὸ τοῦ ὀξύτατου μέχρι τοῦ βαρυτάτου ἡμιτονίῳ ἀλλήλων ὑπερέχοντες, παράλληλοι δὲ δύο καὶ ἡμιτονίῳ²⁸. ἀναλόγως δὲ ἐξεῖ καὶ ἐπὶ τῆς τῶν λοιπῶν τόνων διαστάσεως. ὁ δὲ ὑπερμικρολύδιος τοῦ ὑποδωρίου τῷ διὰ πασῶν ἐστὶν ὀξύτερος.</p>	<p>Среди них самый высокий — <гипермиксолидийский, а> самая низкий — гиподорийский. Последующие [тоны], от самого высокого до самого низкого, превышают друг друга на полутон, а параллельные — на два с половиной тона. Соответственно получается и относительно расстояния между остальными тонами. Гипермиксолидийский же выше гиподорийского на октаву.</p>
--	---

Содержание этого текста можно представить в следующей таблице (см. ниже Таблица А). Для большей ясности она снабжена соответствующими ориентирами современной музыкальной системы, которые, однако, в силу объективных причин не соответствуют античной ладотональной организации (основоположниками музыкального антиковедения были избраны именно такие буквенные обозначения, чтобы античный диатонический ряд соответствовал новояропейскому «без диезов и бемолей»). Ради частичной нивелировки этого недостатка, в крайней колонке указаны соответствующие ступени трехступенной античной ладово-тетрахордной организации («обрыв» в верхнем тетрахорде на ступени II обусловлен ее вынужденным «приспособлением» к современному октавному звукоряду):

Таблица А

гипермиксолидийский	= гиперфригийский	<i>h</i> ¹	
два миксолидийских	= гиперионийский	<i>b</i>	II
	= гипердорийский	<i>a</i>	I
два лидийских	= лидийский	<i>as</i>	
	= эолийский	<i>g</i>	III
два фригийских	= фригийский	<i>ges</i>	
	= ионийский	<i>f</i>	II
дорийский	= дорийский	<i>e</i>	I

²⁶ Добавление К. Яна (*Jan K. von*. Op. cit. P. 204), аннулирующее явную лакуну в рукописном тексте.

²⁷ Традиционное написание — Шродигио.

²⁸ Принимаю исправление рукописного текста, сделанное Дж. Соломоном (*Solomon J. Cleonides: EISAGWGH ARMONIKH. Critical Edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980. P. 344–*

два гиподорийских	= гиподорийский	<i>es</i>	
	= гипозолийский	<i>d</i>	III
два гипофригийских	= гипофригийский	<i>des</i>	
	= гипоионийский	<i>c</i>	II
гиподорийский	= гиподорийский	<i>h</i>	I

Очевидно, что перед нами — теоретическое описание античной тональной системы в диатоническом ладу, каждый тетрахорд которой имеет конкретную интервальную структуру (снизу вверх: $\frac{1}{2}т.$ — $1т.$ — $1т.$). Та же система могла быть организована также хроматически ($\frac{1}{2}т.$ — $\frac{1}{2}т.$ — $1\frac{1}{2}т.$) или энгармонически ($\frac{1}{4}т.$ — $\frac{1}{4}т.$ — $2т.$). Она представлена относительным высотным положением самых низких точек звукорядов различных тональностей, от которых начинался отсчет «диапазона звучания» (по выражению Клеонида). Нетрудно обратить внимание на то, что тональности, расположенные на расстоянии кварты друг от друга, называются «параллельными» и являются «одноименными» (гиподорийская — дорийская — гипердорийская; гипофригийская — фригийская — гиперфригийская и т. д.). Это лишь одно из многочисленных доказательств тетрахордности музыкального мышления античности, с которым не могут «смириться» некоторые исследователи, продолжая представлять ее звуковысотные формы в виде семиступенных последовательностей²⁹. А это искажает не только подлинный древний ладовый объем, но и мешает понять его функциональное содержание³⁰. Если бы античное мышление руководствовалось октавными нормативами, то и тональности, находящиеся на октавном расстоянии, также носили бы одинаковые наименования, как в наше время. Но приведенная таблица, отражающая логику воззрений античных теоретиков, не подтверждает этого.

Если бы приверженцы деления истории музыки на модальную и тональную в свое время были ознакомлены с подобными

²⁹ См., например, Грубер Р. Всеобщая история музыки. Т. 1. М.–Л., 1941. С. 313; Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World. East and West. New York, 1943. P. 224; Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London 1978; Холопов Ю. Древнегреческие лады // Музыкальная энциклопедия. Главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. 2. М., 1974. Ст. 306; Chailley J. Le mythe des modes grecs // Acta musicologica. Bulletin de la Société Internationale de Musicologie. 28, 1956. P. 137–163; Chailley J. La musique grecque antique. Paris, 1979. P. 91; Palisca C. V. Humanism in Italian Renaissance Musical Thought. New Haven and London: Yale University Press, 1985. P. 47; West M. L. Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 177–189, и бесчисленное множество других.

³⁰ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 202–223; Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 29–69.

историческими свидетельствами (а их сохранилось достаточно много) из эпохи, квалифицируемой ими как «модальная», они бы направили свои поиски в совершенно иное, более плодотворное русло. Возможно, тогда, они попытались бы выяснить, чем отличаются *тональные формы различных исторических периодов*.

И уж конечно прекратила бы существование ложь о дорийском, фригийском, лидийском и прочих *ладах*, якобы существовавших в Античности. Все убедились бы, что такие названия носили не лады, а тональности, чьи ладовые формы выражались терминами диатоника, хроматика и энгармоника.

Обсуждая эту проблему, нельзя пройти мимо свидетельств иной, более поздней византийской эпохи — также, по мысли ниспровергателей тональности, «модальной». Одно из них, приводимое далее, заимствовано из рукописи XV века Codex Barberinus graecus 300 (fol. 2–15). Она содержит исторически более ранний учебный музыкально-теоретический текст под названием «Полезнейший для ученика метод» (*Μέθοδος πρὸς μαθητὴν ὠφελιμωτάτη*). В нем дается совет будущему певчому, как осваивать звуковое пространство.

При знакомстве с данным текстом нужно учитывать некоторые особенности византийского музыкального мышления и теории музыки.

1. В источнике речь идет об «ихосах» (οἱ ἦχοι), получивших в русском церковном обиходе наименование «гласов».
2. Термином «фони» (ἡ φωνή) — буквально: «голос», «звук») определяется интервал между двумя смежными звуками музыкальной системы, вне зависимости от фактического акустического расстояния между ними (тона или полутона).
3. Прилагательным «низкий» (βαρύς) обозначается плагальный ихос III.
4. Византийское тональное понимание звукового пространства было устроено так, что более высокий ладовый пентахордный объем (в отличие от тетрахордного античного) состоял из начальных звуков так называемых основных ихосов (κύριοι ἦχοι)³¹, а такой же более низкий пентахордный объем — из плагальных (πλάγιοι ἦχοι).
5. Любое ихосное (а как становится ясно из текста источника — ладо-тональное) перемещение вверх рассматривалось как движение

³¹ Не существует ни одного известного науке византийского источника, в котором бы указанные тонально-ладовые образования именовались «автентическими», как это было принято в средневековой западноевропейской теории.

в сферу основных ихосов, а аналогичное перемещение вниз — как вхождение в область плагальных ихосов³²:

Ἐὰν ἀπὸ τὸν πρῶτον ἦχον ἂν κατέβεις μίαν φωνήν, εἶναι ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου· καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου, ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι πρῶτος·	Если ты спустишься на одну фони от I ихоса — это плагальный IV [ихоса], и если ты поднимешься на одну фони от плагального IV — это I [ихос].
καὶ πάλιν ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου ἂν κατέβεις μίαν, εἶναι βαρῦς καὶ ἀπὸ τὸν βαρὺν ἂν ἀνέβεις ³³ μίαν, εἶναι τέταρτος.	И вновь, если ты спустишься на одну [фони] от плагального IV — это «низкий» [ихос], и если от «низкого» ты поднимешься на одну [фони] — это IV [ихос].
καὶ πάλιν ἀπὸ τὸν βαρὺν ἂν κατέβεις μίαν, εἶναι πλάγιος τοῦ δευτέρου καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου, ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι τρίτος·	И если вновь от «низкого» ты спустишься на одну [фони] — это плагальный II [ихоса], и если от плагального II поднимешься на одну [фони] — это третий [ихос].
καὶ ἀπὸ τὸν τρίτον ἂν κατέβεις μίαν εἶναι πάλιν πλάγιος τοῦ δευτέρου· καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου, ἂν κατέβεις μίαν, εἶναι πλάγιος τοῦ πρώτου·	И если от III [плагального] ты спустишься на одну [фони] — это вновь плагальный II, и если от плагального II ты спустишься на одну [фони] — это плагальный I.
καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ πρώτου ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι δεῦτερος· καὶ ἀπὸ τὸν δεῦτερον, ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι τρίτος· καὶ ἀπὸ τὸν τρίτον ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι τέταρτος· καὶ ἀπὸ τὸν τέταρτον ἂν ἀνέβεις μίαν εἶναι πρῶτος·	И если ты поднимешься от плагального I на одну [фони] — это II [ихос]. И если от II ты поднимешься на одну [фони] — это III. И если от III ты поднимешься на одну [фони] — это IV [ихос]. И если от IV ты поднимешься на одну [фони] — это I [ихос].

Ясно, что в процитированном тексте речь идет о тональной организации звукового пространства, лишь выстроенной уже не по тетрахордному принципу, как в Античности, и не по октавному, как в современности, а по пентахордному.

Кроме того, в приведенном источнике «расписаны» по тональностям только два пентахордных ладовых объема (что являлось «рабочим» диапазоном для обычных церковных византийских хоров),

³² Текст цит. по изд.: Tardo L. L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata. Grottaferrata, 1937. P. 158.

³³ В рукописи ошибочно — κατέβεις («понижись»).

и основной звук каждого из ихосов рассматривался как соответствующая ступень всего ладового объема³⁴:

Таблица Б³⁵

IV основной ихос	<i>d</i>	— IV ступень
III основной ихос	<i>C</i>	— III ступень
II основной ихос	<i>H</i>	— II ступень
I основной ихос	<i>A</i>	— I ступень
IV плагальный ихос	<i>G</i>	— IV ступень
III плагальный ихос	<i>F</i>	— III ступень
II плагальный ихос	<i>E</i>	— II ступень
I плагальный ихос	<i>D</i>	— I ступень

Но при желании певческое звуковое пространство можно было расширить как вверх, так и вниз, но только в соответствии с ладовым объемом, отвечавшим тому историческому уровню музыкального мышления. Для этого была даже создана специальная терминология. Все ихосы (то есть ладотональные плоскости), располагавшиеся в верхнем дополнительном пентахорде, именовались «тетрафоническими» (τετράφωνοι), поскольку каждый из них располагался выше на 4 фони (то есть на пентахорд) от своего обычного высотного уровня, а иначе — от основного ихоса. Нередко в рукописях вместо термина «тетрафонический» к названию ихоса в таких случаях добавлялось наречие «экс» (ἔξω — [здесь] «выше»). И это обозначало «выше» основного ихоса на величину ладового объема. К номерам же ихосов дополнительного нижнего пентахорда, добавлялось наречие «эсо» (ἔσω — [здесь] «ниже»):

Таблица В

IV тетрафонический	<i>a</i>	— IV ступень
III тетрафонический	<i>g</i>	— III ступень
II тетрафонический	<i>f</i>	— II ступень
I тетрафонический	<i>e</i>	— I ступень
IV основной ихос	<i>d</i>	— IV ступень
III основной ихос	<i>C</i>	— III ступень
II основной ихос	<i>H</i>	— II ступень
I основной ихос	<i>A</i>	— I ступень
IV плагальный ихос	<i>G</i>	— IV ступень
III плагальный ихос	<i>F</i>	— III ступень
II плагальный ихос	<i>E</i>	— II ступень
I плагальный ихос	<i>D</i>	— I ступень
IV плагальный эсо	<i>C</i>	— IV ступень
III плагальный эсо	<i>B</i>	— III ступень
II плагальный эсо	<i>A</i>	— II ступень
I плагальный эсо	<i>G</i>	— I ступень

К сожалению, исследователи Средневековья воспринимают эту систему как полное отражение логики звуковысотного музыкального мышления. В результате, изменение высотного уровня каждого ихоса (или тональности) в рамках этого комплекса трактуется как механическое перенесение на ступень вверх одного и того же звукоряда, нечто наподобие «обращения» аккордов в современных учебниках по элементарной теории:

и т. д.

			<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
			<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
		<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	
	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>d</i>	<i>e</i>		
<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>d</i>			

³⁴ На это обратил внимание в свое время один из реформаторов современного греческого церковного письма Хрисанф из Мадитов. Сравнительно недавно это подтверждено в талантливом исследовании: Мечкова К. Осмогласная система на византийская музыка в изворовите теоретични текстове. Тетрафонията. Велико Тырново, 2009.

³⁵ Звукоряд, отраженный в Таблице Б, давно выбран медиевистами по тем же признакам, по которым был сформирован звукоряд, призванный отразить античную музыкальную систему, то есть «без диэзов и бемолей».

В результате делается вывод, что изменение высотного уровня каждого «ряда» системы обязательно связано с изменением интервальной структуры. Такими звукорядами «средневековых ладов» (!) заполнены все учебники истории музыки. Очевидно, их авторы не могли представить себе даже такую простейшую и обычную для всех музыкальных цивилизаций ситуацию, когда средневековые певцы или хоры при тесситурной необходимости или по какой-либо другой причине исполняют одно и то же произведение выше или ниже. Вряд ли кто-то допустит, что это невозможно. Но ведь при таком изменении, естественно, вся ладоинтервальная конструкция также переносится либо вверх, либо вниз. Неужели это не изменение тональности? Распространенная же ныне трактовка опирается только на зарегистрированный в теоретических памятниках звукоряд. Причем, вновь не учитывается, что это только схема, не отражающая многообразия действительности.

Можно было бы привести ряд других фактов, подтверждающих уже очевидную истину: историческое образование музыковедов находится в катастрофическом состоянии, из-за чего постоянно возникают ошибочные идеи.

Разве не является таким же доказательством, например, утверждение одного из самых известных отечественных историков музыки, Михаила Семеновича Друскина, что «отправной точкой для проследования эволюции музыкальной историографии является XVII век. Работы по теории музыки, в которых обозначался отход от средневековых воззрений, правда, появились ранее (Гаффори — 1480, 1482; Тинкторис — 1484; Глареан — 1547; Царлино — 1558). Однако интерес к собственно истории и к обогащению знаний о ее источниках пробудился позже. Начатки осмысления музыкально-исторического процесса приходятся на время конца феодализма как системы, то есть именно на XVII — начало XVIII века»³⁶. Согласно такому утверждению, историография существует немногим более трех столетий.

Вообще говоря, история музыки как наука, действительно, сложилась намного позже теории музыки. Лишь в эпоху Возрождения, в связи с интересом к Античности, постепенно начались попытки осмысления отдельных фактов истории музыки прошедших эпох. Судя по всему, первые по-настоящему исторические работы появляются в Европе лишь в XVIII веке. Но разве сохранившиеся

во множестве нотографические памятники Античности и Средневековья не являются источниками по истории музыки? Неужели многочисленные трактаты о музыке, созданные в эти эпохи, а также аналогичные труды Возрождения и барокко, не содержат ценной информации по данной тематике? Как же быть с бесчисленным множеством музыкантов, живших и творивших в эти периоды? Ведь о многих из них сохранились не только фактологические сведения, но и письменные воплощения их творчества в буквенной и невменной нотациях.

Уверен, что всего этого не мог не знать такой основательный ученый как М. С. Друскин. Однако в его мышлении, сформированном под влиянием бытующих в музыковедческой среде воззрений, все эти материалы подсознательно не рассматривались как свидетельства о подлинном музыкальном искусстве. Они квалифицировались как нечто его предвещающее. В противном случае даже не могла бы возникнуть мысль о рубеже XVII—XVIII веков как начале историографии. А ведь так мыслил не только М. С. Друскин, воспитавший несколько поколений музыковедов. В результате эта порочная традиция вольно или невольно, сознательно или бессознательно передается от учителей к ученикам.

Подобная ситуация говорит о давно назревшей необходимости радикальных изменений в этой области. Чем быстрее они будут осуществлены, тем скорее наука сможет освободиться от целой серии заблуждений, буквально «расцветающих» в многочисленных публикациях и тем самым способствующих их распространению.

Автор настоящих строк дает себе отчет в том, что в нынешнее время существует слишком много причин, из-за которых нужные изменения осуществить невозможно. Вот только некоторые из них.

Во-первых, в современном музыковедческом сообществе явно или скрыто бытует мнение, что подлинная история музыки, которую сейчас следует изучать самым активным образом, начинается не ранее XVI—XVII веков. Конечно, ни один коллега во всеуслышание не признается в этом. Но вся система исторического музыкального образования, культивируемая в настоящее время, формирует именно такие представления. Изменение же устоявшейся традиции — дело не только сложное, но и продолжительное. Ведь хорошо известно, что традиционные представления, «акклиматизированные»

³⁶ Друскин М. Вопросы музыкальной историографии (на зарубежном материале) // Современные вопросы музыкознания. Сборник статей. Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. М., 1976. С. 89.

в музыкознании, вне зависимости от своей ценности и достоверности, буквально неистребимы³⁷.

Во-вторых, осуществляемая нынешними российскими властями работа в области образования и культуры бесконечно далека от возможности рационального обсуждения данного вопроса. Здесь нет смысла останавливаться на этой трудной и многогранной, но всем хорошо известной и постоянно ощущаемой проблеме, поскольку она уведет в сторону от темы статьи — при том, что непосредственная связь между любой сферой образования и государственной политикой совершенно очевидна. Историческое образование музыковедов не является исключением.

Вместе с тем есть надежда, что в будущем, когда ситуация изменится, высказываемые в настоящей статье соображения смогут пригодиться.

Самое главное заключается в том, что в образовании музыковедов все исторические эпохи должны быть равноправны как по охвату материала, так и по глубине его изучения. Догадываюсь, насколько неприемлемо такое утверждение для тех, кто сейчас работает в этой области. Аргументы моих потенциальных оппонентов очевидны: разве может быть сравнимо, например, художественное мастерство венских классиков со свершениями византийских музыкантов каллофонического стиля, или достижения европейского музыкознания от Ж.-Ф. Рамо до Г. Римана с теоретическими изысканиями времен Аристоксена? Нужно понять, что речь идет не о сравнении разных «исторических ярусов», а о том, что глубина их знания для историков музыки (повторяю: не для исполнителей) должна быть равноценна. Только при этом условии можно начинать переустройство системы образования.

³⁷ Приведу только один, но весьма показательный, пример. Прошло более полувека, как была продемонстрирована вся беспочвенность римановской «обертоновой трактовки» природы трезвучия (см.: *Оголевец А.* Основы гармонического языка. М., 1941. С. 22, 196–218; *Оголевец А.* Введение в современное музыкальное мышление. М., 1946. С. 46–54, 243). Однако и после этого продолжали и продолжают «обосновывать» мажорное трезвучие по-римановски (*Способин И.* Лекции по курсу гармонии. В литературной обработке Ю. Холопова. М., 1969. С. 24, где сказано: «аккорды как бы подражают обертоновому ряду»). То же самое появляется до сих пор в самых различных изданиях, особенно учебных (*Степанов А.* Гармония. М., 1971. С. 11; *Тюлин Ю., Привано Н.* Учебник гармонии. Изд. 3. М., 1986. С. 18; *Абызова Е.* Гармония: учебник. Переиздание. М., 1996. С. 7). И таких примеров — бесчисленное множество. Лишь очень редко музыковеды ищут подлинные пути исследования этой проблемы (см, например: *Исупова Т.* О сущности феномена темперации // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 106. СПб., 2009. С. 178–182).

Но те, кто предпримет шаги в этом направлении, должны помнить об одном крайне важном обстоятельстве. Его нетрудно обнаружить даже при кратком экскурсе в историю музыкознания.

3. Об одной особенности развития исторического музыкознания

Как было отмечено выше, история музыки как наука начала складываться только в XVIII веке. И поначалу ведущие представители этой новой науки уделяли достаточное внимание музыке давно прошедших эпох. Так, в четырехтомном издании Ч. Бёрни (1726–1814)³⁸ история собственно античной музыки (то есть древнегреческой и древнеримской) занимает более 240 страниц первого тома³⁹. Вступительный раздел данного тома, в котором читатель знакомится с музыкально-теоретическими представлениями древности, также почти полностью основан на древнеэллинском материале⁴⁰, поскольку в то время о музыкальной науке и практике других древних музыкальных цивилизаций фактически ничего не было известно. В пятитомном труде Дж. Хокинса (1719–1789)⁴¹ Античности отведен почти такой же объем первого тома⁴². Все остальные тома издания содержат более поздний исторический материал. Не будем забывать, что в этих сочинениях повествование об истории и теории музыки завершаются творчеством Г. Ф. Генделя и научными достижениями Ж.-Ф. Рамо. В них еще нет ни венских классиков, ни романтиков, ни всего XIX века. Поэтому следует констатировать, что в рамках имевшегося к середине XVIII века объема музыкально-исторических знаний изучение древних музыкальных культур еще не подвергалось дискриминации.

Более того, знаменитый трехтомный труд падре Мартини (1706–1784) был полностью посвящен древней музыке (смерть помешала автору продолжить свою работу)⁴³. То же самое можно сказать о выдающейся для своего времени работе И. Н. Форкеля (1749–1818)⁴⁴, где античной музыке отведена значительная часть первого тома⁴⁵, а изложение всего материала во втором томе доведено только до середины XVI века. Конечно, речь идет лишь о древних этапах развития

³⁸ *Burney Ch.* General History of Music. Vol. I–IV, 1776–1789.

³⁹ *Ibid.* Vol. I. P. 253–495.

⁴⁰ *Ibid.* P. 28–194 (passim).

⁴¹ *Hawkins J.* A General History of the Science and Practice of Music. Vol. I–V. London, 1776.

⁴² *Ibid.* Vol. I. P. 2–250.

⁴³ *Martini G.* (Padre Martini) Storia della musica. Vol. I–III, Bologna, 1757–1781.

⁴⁴ *Forkel J. N.* Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. I–II. Leipzig, 1788–1801.

⁴⁵ *Ibid.* Bd. I. S. 184–451.

европейской музыки, поскольку все другие музыкальные цивилизации для науки того времени оставались неизвестной планетой⁴⁶.

Так продолжалось до самого начала XIX века. Доказательством этому может служить двухтомная «Всеобщая история музыки от ранних времен до современности» Т. Басби (1755–1838)⁴⁷. Первый том этого сочинения поделен почти поровну между музыкой Античности⁴⁸ и Средневековья⁴⁹. Описание всей последующей истории европейской музыки (вплоть до Гайдна и Моцарта) сосредоточено во втором томе.

Однако дальнейший процесс исторического развития и влияние на музыкальную жизнь Европы творчества венских классиков, а также последующее появление «романтиков» постепенно, но радикально меняли ситуацию. Кажется, последним, кто предполагал «объять» всю историю музыки, был Ф.-Ж. Фети (1784–1871)⁵⁰. Очевидно, только смерть помешала ему осуществить задуманное. Его пятый том завершился на материале XV века⁵¹. Но уже его современники, как старшие, так и младшие, постоянно сужали область своих исследований — и по историческому «периметру», и по тематике. Причем постепенно все больше и больше внимания стало уделяться современности и ближайшим к ней эпохам.

Так, уже Р. Г. Кизеветтер (1773–1850) ограничил свою работу и географически, и хронологически, сосредоточившись на

⁴⁶ Находившиеся тогда в распоряжении ученых до предела краткие сведения о древнеегипетской и древнееврейской музыке [см., например, *Burney Ch. Op. cit.* Vol. I. P. 198–252] не меняют общей картины.

⁴⁷ *Busby Th. A general History of Music from the Earliest Times to the Present; Comprising the Lives of Eminent Composers and Musical Writers. In Two Volumes.* London, 1819. В соответствующей статье римановского «Словаря» этот труд характеризуется как «компиляция из Бёрни и Хокинса» [Риман Г. Музыкальный словарь. М. 1901. С. 118]. Есть много оснований считать, что это далеко не так. Скорее всего, «древнюю» часть труда Т. Басби можно охарактеризовать как «историко-литературную», поскольку она основывается на литературных и общеисторических памятниках, а не на музыкально-теоретических.

⁴⁸ *Busby Th. Op. cit.* P. 36–267.

⁴⁹ *Ibid.* P. 268–352.

⁵⁰ *Fétis F.J. Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.* Vol. I–V. Paris, 1869–1876.

⁵¹ Интересно отметить, что все древние музыкальные цивилизации освещены Фети почти с одинаковой степенью подробности: том I — Египет, Халдея, Вавилон, Ассирия, Финикия, Иудея; том II — арабские страны, Мавритания, Индия, Персия и Турция; том III — народы Малой Азии, Греции и Италии (то есть древний Рим). Но чем ближе исследователь приближался к современности — тем детальнее становилось изложение. В результате получилось так, что музыка Средневековой Европы до XV века включительно заняла два последних тома. Не вызывает сомнений: если бы судьба позволила Фети довести свой труд до конца, эта тенденция постоянно усиливалась бы. Таков, как уже установлено (см. выше), результат влияния эволюции музыкального мышления на историческую науку.

звучащей «сегодняшней музыке»⁵². Почти по такому же пути пошел и К. Ф. Брендель (1811–1868)⁵³. Далее ограничения только увеличивались. Уже упоминавшийся Фр. Фети остановился лишь на истории гармонии, которая, как известно, получила «законный статус» в европейской музыке достаточно поздно⁵⁴. Даже такой энциклопедист, как Г. Риман (1849–1919), представил историю теоретического музыкознания не с самых древних времен, а только с IX века⁵⁵. Когда же он решил писать работу по истории музыки, то ограничился только XIX веком⁵⁶.

В результате этого краткого обзора можно сделать два вывода.

1. Далекая древность, куда входили Античность и Средневековье, а тем более древние неевропейские музыкальные цивилизации, постепенно переместилась на периферию исторического музыкознания.
2. Среди историков музыки произошла частичная и еще не ярко выраженная специализация знаний. Исследователи стали фокусировать свое внимание либо на отдельных исторических эпохах, либо на нескольких аспектах музыкального искусства.

Если первый вывод, как уже указывалось, обусловлен эволюцией музыкального мышления, то второй является следствием развития науки.

4. Вопреки логике развития науки

Дело в том, что знания, накопленные в области каждой музыкально-исторической эпохи, настолько объемны и сложны, что не хватает одной человеческой жизни, чтобы освоить хотя бы часть их, касающуюся одного-единственного исторического периода. Любые попытки не учитывать этого чреватые самыми нежелательными последствиями, как в области исторических исследований, так и в сфере педагогики. Давно прошла эпоха, когда один автор решался излагать всю историю музыки. К сожалению, позже всех этот факт был понят в нашем отечестве. В результате получилось, что последними музыкально-историческими «камикадзе» у нас были Роман Ильич Грубер и Тамара Николаевна Ливанова.

⁵² *Kiesewetter R. G. Geschichte der europäisch-abendlandischen oder unserer heutigen Musik.* Leipzig, 1834.

⁵³ *Brendel K. F. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart.* 1852.

⁵⁴ *Fétis F.J. Esquisse de l'histoire de l'harmonie.* Paris, 1840.

⁵⁵ *Riemann H. Geschichte der Musiktheorie in IX–XIX. Jahrhundert.* Leipzig, 1898.

⁵⁶ *Riemann H. Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900).* Berlin — Stuttgart, 1901.

При знакомстве с разделами их трудов, посвященных древним музыкальным культурам, иногда приходит парадоксальная мысль: какая удача, что зарубежные исследователи, уже специализировавшиеся в этой области, не знали русского языка и не читали их.

Талант и эрудиция Р. И. Грубера, а также его знание ряда важных исследований по античной музыке способствовали тому, что те разделы, которые можно назвать «общеисторическими» («Музыкальная культура гомеровского периода», «Древнегреческая трагедия» и другие) написаны интересно и не вызывают серьезных возражений. Ведь за несколько лет до выхода в свет первого тома «Всеобщей истории музыки» под редакцией Р. И. Грубера был опубликован сборник, содержащий перевод на русский язык ряда серьезных исследований западноевропейских музыковедов, частично или полностью специализировавшихся в области древних музыкальных культур⁵⁷.

Естественно, что знакомство с этими исследованиями не прошло бесследно, и они были использованы при работе над соответствующими разделами «Всеобщей истории музыки». Однако абсолютное доверие к выводам некоторых коллег без знания древних источников привели к серьезным просчетам.

Так, Р. И. Грубер, следуя за мнением отдельных исследователей античной эпохи, утверждал, что в Древней Греции «расположение тетракордов <...> было строго нисходящим»⁵⁸. Споры нет, во всех древних источниках теоретическая система излагается от высоких звуков к низким и для этого были свои причины⁵⁹. Но совершенно очевидно, что Р. И. Грубер понял эти сведения, заимствованные у других исследователей, превратно. Об этом свидетельствует сноска (***) на той же странице: «Впрочем, во время Птолемея (II в.) наблюдается интонирование не только вниз, но и вверх». Следовательно, Роман Ильич допускал невозможное: на протяжении многих столетий люди пели только сверху вниз (!), ну а потом научились петь и снизу вверх. Более фантастическую ситуацию историку музыки трудно придумать.

Доверяя выводам исследователей о якобы существовавшей в архаичные времена пентатонике (что весьма сомнительно), он сообщает читателю, что «уже для Аристоксена пентатоника являлась архаикой»⁶⁰. Но в сохранившихся сочинениях Аристоксена отсутствует даже слово «пентатоника» и все, что может быть с ней

⁵⁷ Музыкальная культура древнего мира. Под ред. Р. И. Грубера. Л., 1937.

⁵⁸ Там же. С. 309.

⁵⁹ Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. СПб., 2003. С. 181–206.

⁶⁰ Грубер Р. Всеобщая история музыки. Т. I. М.–Л., 1941. С. 309.

связано⁶¹. Рассказывая систематически своему читателю о тетракордности и пентакордности античных образований (правда, без уточнения их сути: ладовой, тональной или какой-либо иной), он, тем не менее, в таблице диатонических ладов дает октавные семиступенные последовательности⁶². А если учесть, что «История музыкальной культуры» Р. И. Грубера — учебник, то нетрудно догадаться, перед какими проблемами оказывался студент, знакомящийся с таким текстом: с одной стороны он читает о тетракордности и пентакордности, а с другой видит семиступенные октавные образования.

Сюда же можно добавить удивительную непоследовательность автора: на одной странице он провозглашает, что «греческая мелопея не способна была еще вычленивать наиболее действенные, наиболее четкие функциональные соотношения в своей ладовой структуре»⁶³, а на других он говорит об «опорном интервале кварты»⁶⁴, о том, что «меза <...> являлась центральным и основным опорным тоном всей системы»⁶⁵ и т. д. А раз существовали такие «опоры» (в сущности — устойчивые элементы), то они должны были быть следствием организации звуковой системы. Иначе эта «опорность» не могла бы проявиться. Неужели в представлении Р. И. Грубера это еще не являлось доказательством функциональности, то есть смыслового подчинения звуков?

А ведь перечисленные «промахи» — не единственные в данной книге.

Раздел, отведенный античной музыке в книге Т. Н. Ливановой, насыщен терминологическими недоразумениями. Так, с одной стороны, там совершенно верно назван жанр «кифародии» (пение в сопровождении кифары), но исполнитель объявлен не «кифародом», а «кифаредом»⁶⁶. Если бы автор этого тома основательно разбирался в соответствующем материале, то он бы знал, что неправильный термин «кифаред» ведет свое происхождение от латинской транскрипции слова. В ней греческая омега с «подписной» йотой [φ] транскрибировалась как латинский дифтонг *oe*, читающийся как [e] — *citharodius*. В результате возникло странное звучание «кифаред»,

⁶¹ См. *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954. P. 5–92. *Idem*. *Elementa rhythmica*. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Texts edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson. Oxford 1990. P. 2–19.

⁶² Грубер Р. Всеобщая история музыки. С. 313.

⁶³ Там же. С. 325.

⁶⁴ Там же. С. 308–309.

⁶⁵ Там же. С. 313.

⁶⁶ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.–Л., 1940. С. 7. Здесь и далее ссылки приводятся по тому I второго «переработанного и дополненного» издания 1983 года.

порывающее этимологическую связь со своим греческим источником — словом Ρ κιθαρωδός («кифарод»), происшедшем от ἡ κιθάρα («кифара») и ὁ ῥόδός («певец»).

В том же издании встречается термин «авлистика»⁶⁷, вместо правильного «авлетика» (ἡ ἀλλητική — искусство игры на авлосе), а друг Платона и педагог Дамон Афинский (Δάμων ὁ Ἀθηναῖος) назван Домоном⁶⁸. По мнению Т. Н. Ливановой, в Риме «древнегреческий авлос был заменен тибией»⁶⁹. В действительности же греческое слово «авлос» (ὁ ἀύλος — буквально: «трубка») в Риме переводилось как tibia (буквально: «берцовая кость»), поскольку наиболее архаичные формы этого инструмента и в Древней Элладе и Древнем Риме изготовлялись из костей животных. Но оба слова являются названиями одного и того же инструмента.

Согласно сведениям, опубликованным в книге Т. Н. Ливановой, «от Аристоксена исходило направление “гармоников”, противопоставлявшихся “каноникам”»⁷⁰. Если бы Т. Н. Ливанова была знакома с трактатом Аристоксена «Гармонические элементы», то она бы знала, что сам Аристоксен называет своих оппонентов в вопросах музыкальной науки «гармониками» (οἱ ἁρμονικοί). Ведь и Аристоксен, и его оппоненты занимались областью музыкознания, называвшейся «гармоникой» (ἡ ἁρμονική).

В издании Т. Н. Ливановой можно обнаружить также полное непонимание элементарного смысла и других специальных терминов: «<...> если дорийский тетрахорд перемещался вниз <...> то такой лад назывался гипердорийским»⁷¹. Но общеизвестно, даже не филологам, что приставка «гипер» (ὑπερ) обозначает «над», «верх». Следовательно, речь идет о «перемещении» (правда, не лада, как писала Т. Н. Ливанова, а тональности) вверх.

В ее книге указывается, что сохранилось всего 11 нотных образцов античной музыки. Но ко времени выхода в свет второго «переработанного и дополненного» издания 1983 г. работы Т. Н. Ливановой их было известно чуть ли не в три раза больше. Об этом она могла узнать из широко известной среди специалистов публикации, обнародованной на 13 лет раньше⁷² (сейчас в распоряжении исследователей находятся более 50 образцов). Но для этого нужно было, как минимум, интересоваться соответствующей литературой по

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же. С. 16.

⁶⁹ Там же. С. 21.

⁷⁰ Там же. С. 17.

⁷¹ Там же. С. 18.

⁷² См. Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen. Nürnberg 1970.

специальности, поскольку заниматься исследованием античной музыки (как и древнекитайской, египетской и любой другой) — это особая специальность.

Что же касается античной буквенной нотации, то в книге Т. Н. Ливановой достаточно много откровенных небылиц. Так, например, сообщая, что буквенные нотные знаки могут записываться в различном положении — «прямо, поперечном и перевернутом», — автор утверждает, что это «указывало высоту звуков от расположения пальцев, играющего на струнах лиры»⁷³. После знакомства с такой информацией читатель, очевидно, представлял себе древнего музыканта, который, извлекая звуки из струн лиры, прикасался к ним пальцами особым образом, в том числе и «поперечно» (?)⁷⁴. И уж, конечно, высотное значение нотных символов никак не было связано с положением пальцев.

Из той же книги можно было узнать, что некоторые ритмические обозначения в нотации передавались пропорциями⁷⁵. Очевидно, это «открытие» обусловлено путаницей, возникшей от механического перенесения в нотацию положений теории античной метрики, где ряд поэтических стоп передавался посредством пропорций. Однако науке не известен ни один (!) нотографический памятник, в котором бы присутствовали знаки, подразумевающие пропорциональные выражения ритмики.

Конечно, весь этот набор «грехов» (здесь он приведен весьма неполно) не является результатом исследований самой Т. Н. Ливановой, а заимствован ею из различных изданий. Если бы она указала их, то читатель знал бы на кого списывать всю эту чепуху (иначе назвать весь этот «комплекс» весьма трудно). Но, к сожалению, автор не раскрывает своих источников. В результате получилось так, как в школе, когда один ученик, работая над диктантом, «заглядывает» в тетрадь своего соседа и в результате делает не только свои ошибки, но и чужие.

А «своих» (то есть авторских) ошибок в книге Т. Н. Ливановой также достаточно. Любой профессиональный историк музыки знает, что в древности не было систем, аналогичных современной, обладающей абсолютной высотой. Все они были *относительными*, без точно закрепленной высоты, что давало возможность

⁷³ Там же. С. 14.

⁷⁴ Очевидно, это свидетельство знакомства с концепцией Курта Закса, считавшего, что особенности античной инструментальной нотации были связаны с игрой на кифаре. См.: Sachs C. Die griechische Instrumentalnotenschrift // ZfM 6, 1923/1924. S. 289–301; Sachs C. Die griechische Gesangsnotenschrift // ZfM 7, 1924/1925. S. 1–5.

⁷⁵ Ливанова Т. Указ. соч. С. 15.

переносить их на различные уровни звукового пространства. Однако автор утверждает: «ми-ре-до-си» — дорийский лад, «до-си-ля-соль» — лидийский лад и т. д.⁷⁶ В результате у читателя складывается совершенно извращенное представление об элементарных нормах античной музыки и музыкального мышления, не говоря уже о том, что во времена Античности не существовало ладов, носивших такие названия. Подлинными же лады — диатонический, хроматический и энгармонический — в книге именуется «наклонениями». Чтобы убедиться в полном абсурде такой трактовки, автору нужно было только попытаться представить себе то построение, которое объявлено как «лидийский лад» (см. выше [сверху вниз]: ½т. — 1т. — 1т.), например, в так называемом «энгармоническом наклонении» (сверху вниз: 2т. — ¼т. — ¼т.). Ясно, что такие последовательности невозможно совместить для создания «Лидийской тональности в энгармоническом ладе» (Λόδιος τρώλος κατὰ τὸ ἐναρμόνιον γένος).

То же самое можно сказать и в отношении главы о византийской музыке, вставленной Б. В. Асафьевым в издание русского перевода книги немецкого автора⁷⁷. Например, здесь можно найти сообщение о том, что во времена Иоанна Дамаскина «произошло упорядочение и дифференциация мелодического богатства и выделение ладов как системы скал из свойственных каждому ладу напевов или интонационных формул»⁷⁸. Понять это утверждение невозможно. К сожалению, автор не пояснил, каким образом может происходить этот процесс «упорядочения». Особенно было бы интересно знать, как и для чего происходит «дифференциация мелодического богатства», а самое главное — посредством чего осуществляется

⁷⁶ Там же. С. 18.

⁷⁷ Неф К. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод с французского заслуженного деятеля искусств, профессора Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Второе издание. М. 1938. Я оставляю сейчас в стороне нравственные и юридические аспекты, связанные с этим изданием, на первых страницах которого Б. В. Асафьев открыто заявляет: данная книга «переведенная и переработанная мною» (С. 5) и «мне пришлось многое сократить и переработать в изложении музыки средневековья и Ренессанса» (Там же). Интересно, как бы сам Б. В. Асафьев прореагировал, если бы с его работой поступили аналогичным образом и издали под именем Б. В. Асафьева? Конечно, такую ситуацию предвосхитила советская действительность. Но это не снимает вины со всех участников подобных акций.

⁷⁸ Асафьев Б. Византийская музыкальная культура // Неф К. Указ. соч. С. 74–75.

«выделение ладов <...> из напевов» (?!)⁷⁹, и как после этого существуют такие напевы.

Ну и, конечно, Б. В. Асафьев продемонстрировал полную безграмотность в византийской терминологии. Изложив информацию об одном из периодов византийской музыки (причем, явно заимствованную из небольшой книжки Эгона Веллеса⁸⁰), согласно которой «поэты этой эпохи называются гимнографами — писателями гимнов, а не творцами мелодий вместе с текстами в процессе пения же: не Meloden (мелодисты <...>), как они назывались раньше»⁸¹. Дело в том, что когда Э. Веллес употребил термин Meloden, то он имел в виду греческое ὁ μελωδός («мелод»), происшедшее от τὸ μέλος («мелос», «напев») и ὁ ῥόδός («певец»), то есть «песнопевец». Следовательно, ни о каких «мелодистах» не могло быть и речи.

Почти аналогичные «просчеты» обнаруживаются и в других публикациях Б. В. Асафьева, где он, демонстрируя свою эрудицию, затрагивает проблемы античной музыки. Можно простить музыковеду, некомпетентному в этой области, когда, следуя за всеобщими заблуждениями, он считает, что античные ладово-тетрахордные образования отличались положением полутона⁸² и верит в так называемый «этос ладов»⁸³. Но к «этосу ладов» сам Б. В. Асафьев прибавил и весьма многозначительное дополнение: «а следовательно, и [этос] интервалов». Здесь дело даже не в том, что об «этосе интервалов» не сообщает ни один античный источник. Если допустить, что каждый интервал даже в рамках отдельного лада (не говоря уже о находящемся вне ладовой системы) имеет свой «этос», то это означает, что его появление в любом произведении каждого композитора, несмотря на различный музыкальный материал, предполагает одну и ту

⁷⁹ Нельзя не обратить внимания, что многие положения этого раздела повторяют выводы создателей Monumenta Musicae Byzantinae. Достаточно красноречиво об этом говорит сноска на с. 73, в которой указывается на связь арабских макамов с так называемыми «интонационными формулами» византийской музыки. Как известно, Эгон Веллес, главный распространитель этого весьма сомнительного воззрения, заимствовал его из статьи А. Идельсона [Idelsohn A. Die Maqamen der arabischen Musik // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. XV, 1913–14. S. 1–63] распространив ее на византийскую и славянские музыкальные культуры Средневековья. См., например: Wellesz E. Die Struktur des serbischen Oktoechos // Zeitschrift für Musikwissenschaft. Bd. 2, 1919–1920. S. 140–148. Но в тексте Б. В. Асафьева нет упоминаний о публикациях А. Идельсона и Э. Веллеса.

⁸⁰ Вот фрагмент из книги Э. Веллеса [Wellesz E. Byzantinische Musik. Breslau, 1927, S. 34], приводящийся для сравнения с далее излагающейся цитатой из Б. В. Асафьева: „Dementsprechend ändert sich auch jetzt die Benennung der Dichter; sie werden nicht mehr Meloden, sondern Hymnographen genannt“.

⁸¹ Асафьев Б. Византийская музыкальная культура // Неф К. Указ. соч. С. 74–75.

⁸² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М.–Л., 1947. С. 143.

⁸³ Там же. С. 148.

же смысловую нагрузку (ведь τὸ ἦθος означает «нрав», «характер»). Большую бессмыслицу трудно представить.

А ведь все обсуждаемые работы созданы основательными и высокопрофессиональными учеными. Не вина, а беда их состояла в том, что традиционный подход, то есть вера в безграничные возможности человека охватить всю историю музыки (по примеру историков XVIII — первой половины XIX века), закрыла для них понимание реальных обстоятельств. Август Амброс (1816–1876) еще в середине XIX века понял эту научную реальность и, издавая первый том своей «Истории музыки», написал на титульном листе: «Музыка греческой древности и Востока согласно новейшим исследованиям Р. Вестфала и Ф. Геварта»⁸⁴. Иначе говоря, он объявил своим читателям, что материал указанных разделов в книге представлен на основании публикаций Рудольфа Вестфала и Франсуа-Огюста Геварта, специализировавшихся в области античной музыки. Этим он продемонстрировал и свою нравственную позицию, и научную основательность.

Конечно, такой вариант не является выходом из ситуации, поскольку в данном случае автор несет ответственность не только за верные, но и за неверные выводы тех ученых, на основании работ которых он излагает материал. Но это был сигнал о том, что *время историков, покушающихся на изложение всей истории музыки, прошло*.

Более того, это был сигнал и для всей системы профессиональной подготовки музыковедов.

5. Нынешнее состояние

Следовательно, все факты говорят о том, что современный уровень науки не позволяет готовить просто «историка музыки». Стремление сформировать такого специалиста входит в противоречие и с уровнем развития науки, и с элементарными возможностями человека. Как представляется, современный историк музыки должен быть компетентен в конкретной области исторического знания. Она может быть ограничена одной или двумя цивилизациями. Это означает, что он в совершенстве должен знать не только весь объем соответствующих источников, но и всю историю изучения данной области, а также новейшие открытия и исследования, касающиеся ее.

Историкам музыки, нынешним и будущим, пора понять, что специализация — это сегодняшнее требование науки. Если постоянно

начинать отсчет «подлинной истории музыки» со времен Баха и Генделя, а все предшествующие эпохи рассматривать как нечто «дополнительное» и несущественное для музыковеда, то всё останется на нынешнем и, нужно признать, весьма низком уровне. Об этом свидетельствуют не только учебные программы и планы, но и все стороны педагогической практики.

Нередко ее нынешнее состояние аргументируется тем, что объем *музыкального материала* (под которым, как правило, подразумевается материал пятилинейной нотации) современности и ближайшего прошлого не идет ни в какое сравнение с тем, что сохранилось от древних музыкальных цивилизаций. Не подвергая сомнению важность освоения музыкального материала, следует напомнить, что история музыки — это не только «ноты», но и многоликий комплекс самых разнообразных аспектов музыкальной жизни.

В связи с этим позволю себе привести лишь некоторые статистические данные, о которых преподаватели истории музыки учебных заведений всех уровней, уверен, даже не подозревают. Так, например, история сохранила материалы (и в абсолютном большинстве случаев — нотографические), связанные с творчеством 122 (!) византийских творцов музыки. Разве эта громадная музыкальная планета не заслуживает того, чтобы ее изучили самым доскональным образом?

К этим сведениям можно добавить и некоторые другие, не менее интересные. История сохранила для изучения имена и материалы, касающиеся почти 1000 античных музыкантов. Среди них более 300 авлетов (исполнителей на авлосе), 147 кифародов (см. выше), 102 певца, 98 кифаристов (исполнителей на кифаре без пения), 72 сальпингиста (трубача), более 30 дидаскалов («учителей» хоров, кифародии и кифаристики), 28 авлодов («поющих» авлетов) и т. д. Если сюда добавить еще теоретиков музыки, то картина оказывается более чем внушительной⁸⁵. И это только материал, касающийся Античности. Сюда с полным основанием следует добавить сведения о других древних музыкальных цивилизациях (в том числе и неевропейских).

Неужели тем, кто участвует в подготовке историков музыки, не стыдно, что весь этот громадный и объемный период занимает в учебных курсах в лучшем случае от двух до шести учебных часов?

И здесь возникает вопрос о специфике преподавания. Ведь ни для кого не секрет, что в наших средних и высших специальных учебных

⁸⁴ Ambros A. W. Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbelegten. Erster Band: Die Musik des griechischen Alterthums und des Ostens, nach R. Westphal's und F. A. Gevaerts neuesten Forschungen. Leipzig, 1862.

⁸⁵ Сведения о всех перечисленных античных и византийских музыкантах можно найти в изд.: Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. Издание второе, дополненное и исправленное. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013.

заведениях историю зарубежной музыки читает один или максимум два преподавателя. То же самое можно сказать и о преподавании отечественной истории музыки.

Пора осознать не только порочность подобного положения, но и тот вред, который приносит будущим историкам такое преподавание. Ведь при самом большом желании и добросовестности ни один музыковед не в состоянии освоить то, что рассчитано не на одну жизнь: начиная от знания источников (как нотных, так и музыкально-теоретических, а также прочих), отражающих музыку многочисленных исторических эпох и географических ареалов до самых различных нотных систем, и кончая знанием соответствующих языков, как древних, так и новых. Теперь уже ясно, что ни один по-настоящему профессиональный исследователь и педагог не позволит себе знакомиться с текстом источника по переводу⁸⁶.

Следуя сложившейся традиции, еще до того, как я начал исследования по античной музыке, мне самому довелось на рубеже 1960–70-х годов вести весь учебный курс истории русской музыки в Дальневосточном педагогическом институте искусств (Владивосток). Впоследствии я осознал всю дефектность подобного положения. Поэтому много лет спустя, на музыкальном факультете Российского государственного университета им. А. И. Герцена (в Санкт-Петербурге), когда, после окончания цикла лекций по истории античной и византийской музыки, мне было предложено продолжать вести курс уже на материале западноевропейского Средневековья, я убедил коллег и руководство факультета отказаться от этой мысли.

Пока в высших и средних музыкальных учебных заведениях будут придерживаться сложившихся традиций и программ, мы будем иметь то историческое музыкознание, которое имеем. Преподаватели, исповедующие традиционные педагогические ценности, будут воспроизводить себе подобных. Вследствие этого никогда не появятся специалисты, способные по своим профессиональным качествам реформировать то, что уже давно нуждается не в улучшении, а в коренном изменении.

⁸⁶ Как известно, древние музыкально-теоретические и музыкально-исторические источники длительный исторический период считались «вотчиной» филологов, владевших древними языками. Несмотря на всю пользу, которую филологи принесли историческому музыкознанию, не следует забывать, что многие небылицы о древней музыке, бытующие ныне, — также результат их работы. Да это и естественно для тех, кто не владеет профессиональными знаниями. Подробнее об этом см. в готовящейся к изданию моей книге «Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков».

Без нового направления в педагогике здесь не обойтись, потому что все начинается именно с нее.

Вместе с тем есть небольшая надежда, что в этой области еще не все потеряно. Крайне малая доза оптимизма возникает тогда, когда судьба дает возможность соприкоснуться с тем, что кажется неким едва заметным сигналом из будущего и на что целесообразно обратить внимание.

6. Об одном педагогическом эксперименте

Как известно, с шестидесятых годов прошлого столетия (когда позволили идеологические пути советской власти), музыковеды, изучающие древнерусскую музыку, фактически образовали довольно обширное профессиональное сообщество. Результатом их плодотворной работы является не только систематизация и исследование поистине громадного свода сохранившихся рукописных источников, но и открытие многих сторон древнерусской музыкальной культуры, о которых сравнительно недавно еще ничего не было известно⁸⁷.

Однако большинство из этой группы исследователей шло тогда к приобретению специальных знаний самыми различными и непростыми дорогами. Ведь в учебных заведениях к таким знаниям тогда невозможно было приобщиться. Я на собственном опыте убедился в том, сколько препятствий нужно преодолеть, сколько сил и энергии затратить, чтобы только вступить в область тех знаний, которым не обучают в консерваториях.

Но разве нет возможности организовать в стенах учебного заведения подготовку музыковедов для последующей деятельности в конкретной области исторического музыкознания? Разве не существует способа за время процесса обучения помочь будущему специалисту избрать сферу деятельности и дать соответствующие знания, конечно, не в ущерб фундаментальному историко-теоретическому образованию (хотя представления о последнем также требуют основательного обсуждения)? Ведь только в этом случае можно заложить фундамент

⁸⁷ Общие сведения об этой громадной работе можно получить в следующих изданиях: Бражников М. Русская певческая палеография / Научная ред., примеч., вступ. статья Н. С. Серединой. СПб.: РИИИ, СПбГК, 2002; Лозова И., Денисов Н. и др. Русское церковное пение XI–XX вв.: Исследования, публикации, 1917–1999: Библиографический указатель / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Научный центр русской церковной музыки им. Д. В. Разумовского; сост. И. Е. Лозова, Н. Г. Денисов, Н. В. Гурьева, О. О. Живаева; научный ред. мон. Елена (Хиловская). М., 2001; Старикова И., монахиня Елена (Хиловская). История русского церковного пения начала XII — конца XVIII в. в исследованиях 2000–2010 гг.: Библиографический список // Вестник церковной истории. 2011. № 1–2. С. 311–336; 2011. № 3–4. С. 77–134.

дальнейшей плодотворной работы в любом из избранных направлений — исследовательском или педагогическом.

С этой точки зрения трудно переоценить эксперимент, осуществленный в Петербурге в начале 1990-х. Тогда ученица и последовательница известного отечественного исследователя древнерусской музыки М. В. Бражникова, профессор Альбина Никандровна Кручинина при активном содействии ректора консерватории профессора Владислава Александровича Чернушенко смогла организовать на теоретико-композиторском факультете Петербургской консерватории *Отделение древнерусского певческого искусства*. Была составлена уникальная программа подготовки специалистов в этой области, а также основательные учебные планы. Кроме традиционных музыковедческих предметов, от гармонии и полифонии до анализа музыкальных произведений и даже фортепиано, в них входил цикл специальных дисциплин. Их условно можно дифференцировать на четыре группы: общеисторические (А), специальные историко-теоретические (Б), практические (В) и «сопутствующие» (Г), а также добавленные впоследствии (Д):

№	НАИМЕНОВАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	количество часов:	
		общих	аудиторных
Группа А			
1	История России	140	70
2	Церковнославянский язык	72	36
3	Иконология	140	70
4	Древнерусская литература	68	34
5	Источниковедение и палеография	72	36
6	Основы православного учения	72	36

№	НАИМЕНОВАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	количество часов:	
		общих	аудиторных
Группа Б			
7	Специальность	240	120
8	Источниковедение и текстология русской музыки	212	106
9	Русский музыкальный фольклор	280	140
10	История и теория русской духовной музыки ⁸⁹	596	316
11	Литургическое творчество русских композиторов	144	72
12	Теория музыки Древней Руси	68	34
13	Методика работы с рукописными источниками ⁹⁰	140	70
14	Историография древнерусского певческого искусства	72	36
Группа В			
15	Сольное пение ⁹¹	140	70
16	Музыкальная акустика певческого голоса	105	70
17	Чтение хоровых партитур XVII — XIX вв.	140	70
18	Вокальный ансамбль	930	772
19	Методика работы с вокальным ансамблем	72	36
20	Дешифровка певческих нотаций русского Средневековья ⁹²	280	140

⁸⁸ Потом возникло более точное название: «История и теория древнерусского певческого искусства».

⁸⁹ Теперь: «Методика изучения древнерусских певческих рукописей».

⁹⁰ Позже: «Вокальная подготовка».

⁹¹ Через некоторое время рамки предмета были расширены, и он стал именоваться «Чтение и дешифровка певческих нотаций».

№	НАИМЕНОВАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	количество часов:	
		общих	аудиторных
Группа Г			
21	Музыкальная культура Античности	68	34
22	Музыкальная культура Византии	105	70
23	Западно-европейская средневековая церковная музыка ⁹²	212	106
24	Греческий язык (древний и средневековый)	280	140
25	Латинский язык	68	34
Группа Д			
26	Современные певческие традиции	68	34
27	Музыкальная компаративистика	72	36
28	Палеографические особенности певческих рукописей	72	36
29	Палеография греческих нотированных рукописей	72	36
30	Полифония в русской хоровой музыки XVIII — начала XIX вв.	72	36

Сюда же следует добавить, что благодаря выпускникам отделения обновилось руководство хорами в церквах Петербургской епархии и Ленинградской области. В результате певческий богослужебный репертуар, а также его исполнение оказались на значительно более высоком уровне.⁹²

Конечно, все эти положительные стороны не означают, что в работе отделения древнерусского певческого искусства никогда не было недостатков. Ведь оно находится в системе государственного образования. Поэтому все его «перепады» постоянно проявляются и здесь. Началось в того, что решением Министерства культуры, в подчинение которого входит Петербургская консерватория, стала пересматриваться учебная программа отделения, поскольку она оказалась «весьма дорогой». Не могу точно судить, как обстоит дело с другими дисциплинами, но я хорошо знаю все недавние изменения,

санкционированные Министерством культуры и входящие в орбиту моей преподавательской работы или относящиеся к ней.

Начавшаяся недавно вакханалия разделения студентов на бакалавров и магистров дошла и до Консерватории. Она показала, что, с точки зрения того же Министерства, бакалаврам, получающим высшее консерваторское образование по специальности «древнерусское певческое искусство», не нужно знать историю и теорию византийской и античной музыки. Более того, не случится никакой катастрофы, если они не будут владеть греческим языком.

Очевидно, в Министерстве не понимают, что своей акцией способствуют воспитанию неучей, которые будут иметь дипломы о высшем образовании.

Кто не знает, что истоки древнерусской церковной музыки и ее теории находятся в Византии, музыкальную культуру которой нельзя познать без освоения исторических процессов музыкального мышления, происходивших в Античности? Ведь это ни для кого из подлинных профессионалов не является секретом. Если бы сотрудники Министерства культуры открыли любое достойное историческое исследование по древнерусской музыке, то увидели бы, что история отечественной церковной музыки (а шире — русской профессиональной музыки, доступной для изучения) началась с введения христианства, пришедшего из Византии. Прибывшие на Русь греческие певчие помогли обустроить музыкальное оформление богослужений по византийскому образцу. Наши корифеи (от Д. В. Разумовского до А. В. Преображенского), составляющие честь и гордость отечественной медиевистики прошлого и позапрошлого столетий, сожалели, что в их распоряжении нет соответствующих византийских источников, по которым они могли бы реконструировать процессы древнейшего периода русской музыки, сведения о которых не сохранились в русских исторических документах. Но теперь, когда музыкальная византистика прошла серьезный путь развития, многое стало известным. Студенты же, выбравшие своей профессией историю и теорию средневековой русской музыки, освоив греческий язык, могут с успехом изучать этот малоисследованный континент. Однако «методисты» из Министерства культуры, ради так называемой оптимизации образования, возвращают учащихся на уровень двухсотлетней давности⁹³. При этом студенты оказываются лишенными не

⁹² Впоследствии эта дисциплина получила новое название: «История и теория григорианского пения».

⁹³ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Начала российской музыкальной византистики // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997. Государственный институт искусствознания. Москва, 1999. С. 44–56.

только источников, но и возможности сопоставления исторического развития двух музыкальных культур, обладавших как индивидуальностью, так и общностью.

Догадываюсь, что аргументы «оптимизаторов» основываются на том, что античная и византийская музыкальные культуры должны изучаться в курсе истории зарубежной музыки. Но автором такого «доказательства» может быть только тот, кто не знает (или делает вид, что не знает), как ныне строится учебный курс зарубежной музыки: подлинное изучение истории европейской музыки начинается фактически с эпохи Возрождения (в лучшем случае).

Таков вкратце «вклад» Министерства культуры в профессиональное образования специалистов по истории и теории древнерусской музыки. Становится ясно, что ради признания российских дипломов о высшем образовании за рубежом (именно так обосновывается необходимость «реформы» по подразделению студентов на бакалавров и магистров) в жертву приносится качество образования. Интересно, что подумают за рубежом о нашей музыкальной педагогике, когда бакалавр с признанным дипломом окажется профессионально несостоятельным?

Далеко не самым лучшим образом на работе отделения сказала «ректорская рулетка», когда на протяжении довольно короткого периода в Санкт-Петербургской консерватории сменилось пять ректоров. Ну а смена ректоров всегда влечет за собой смену руководства: проректоров по научной и учебной работе, деканов, заведующих кафедрами и т. д. В процессе этих не самых «гладких», но систематических перипетий, нередко проявлялся традиционный подход к образованию музыковеда: когда специализация лишь в одной исторической области (к тому же в древней) и в рамках одной национальной культуры рассматривается как нечто странное, ненормальное и даже ущербное. Не исключено, что некоторую негативную роль сыграли и антиклерикальные настроения в консерваторской среде, ставшие естественным противодействием государственному насаждению религии в общественной жизни. Ведь абсолютное большинство сохранившихся материалов по древнерусской музыке имеют церковное происхождение. Были и некоторые просчеты руководства отделением, что в создавшихся условиях было неизбежно. Все это, вместе взятое, конечно, отразилось на его работе.

Но у меня нет никакого сомнения в том, что тот эксперимент, который был осуществлен в Петербурге, войдет в историю музыкальной педагогики как открывающий новые пути, соответствующие требованиям постоянно развивающегося музыкознания. К счастью, несмотря на все отрицательные тенденции, он еще не завершен. Поэтому есть надежда, что если не сейчас, то когда из нашей жизни

уйдут «оптимизаторы», он будет распространен. А я горд тем, что судьбе было угодно привлечь меня к посильному участию в этом наукоугодном деле.

Более того, если в течение многих лет лишь отдельные энтузиасты среди многочисленного отечественного музыковедческого сообщества занимались исследованием античной музыки, то теперь хотя и редко, но все же появляются работы тех, кто специализируется в этой области⁹⁴. В связи с этим не могу не отметить один, как представляется, знаменательный факт. Сравнительно недавно впервые в России было осуществлено не только фундаментальное исследование античных нотаций, но и открыт новый принцип анализа нотографических памятников⁹⁵. Более того, этот серьезный прорыв в данной области поддержан серией основательных статей⁹⁶. Уверен, что и в изучении других исторических эпох и музыкальных цивилизаций также постепенно активизируется отечественная исследовательская мысль⁹⁷.

Все это дает надежду, что недалек тот час, когда наступит время более полноценного исторического музыкознания.

⁹⁴ См.: *Аристоксен*. Элементы гармонии. Издание подготовил научный сотрудник Проблемной лаборатории Московской государственной консерватории В. Г. Цыпин. Московская государственная консерватория, 1997; *Цыпин В.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М., 1998; *Клеонид*. Гармоническое введение. Пер. А. В. Русаковой // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения. По материалам научной конференции 24 февраля 2005 г. Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2006. С. 286–314.

⁹⁵ *Энглин С.* Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Российский институт истории искусств. СПб., 2005.

⁹⁶ *Энглин С.* Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica*. Petropoli, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144; Энглин С. Новый принцип анализа античных нотографических памятников // *Культура Дальнего Востока России и стран АТР. Восток — Запад: Материалы Всероссийской научной конференции 25–26 апреля 2001 г.* Вып. 8. Владивосток, 2002. С. 129–134; Энглин С. Что скрывается за нотацией первого Христианского гимна? (Рар. Оху. 1786) // *Приношение Alma Mater*. Сборник статей выпускников и преподавателей к 75-летию Государственного музыкального училища им. М. П. Мусоргского. СПб., 2004. С. 10–32.

⁹⁷ Это касается и исследователей западноевропейского Средневековья, представивших результаты своих исследований в монографиях. См., например: *Ефимова Н.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М., 1998; *Пильгун А.* Число и звук: онтология музыки и понятие гармонии в трактате Роберта Килвардби «О происхождении наук» [около 1250]. М., 1989; *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы. М., 2003; *Сапонов М.* Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982; *Сапонов М.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М., 1996; *Федотов В.* Начало западноевропейской полифонии [Теория и практика раннего многоголосия]. Владивосток, 1985. Здесь не упоминается целый ряд интересных статей.

Отдаю себе отчет в том, что читатель настоящей статьи ждет конкретных и ясных предложений о том, какова же должна быть система образования историка музыки. Изложив на предшествующих страницах свои соображения, я хорошо понимаю, что метод их реализации должен стать результатом «мозгового штурма» не одного человека, а группы специалистов, понимающих необходимость не косметической, а радикальной реформы, и не мнимой, а подлинной. Чем быстрее возникнет такая инициативная группа и чем быстрее она сможет представить музыковедческому сообществу свои соображения, тем будет лучше для той цели, ради которой она сформировалась.

Остается только выразить надежду, что коллеги, специализирующиеся в области других древних музыкальных культур, западноевропейского Средневековья, эпохи Возрождения, а также исследователи неевропейских музыкальных цивилизаций присоединятся к данному проекту. Совместными усилиями мы можем добиться очень многого и тем самым способствовать формированию качественно новой плеяды историков музыки.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Абызова Е.* Гармония: учебник. М., 1996.
- 2 *Алексеев Э.* Якутские песни в свете теории мелодических ладов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1970.
- 3 *Аристоксен.* Элементы гармонии. Издание подготовил научный сотрудник Проблемной лаборатории Московской государственной консерватории В. Г. Цыпин. Московская государственная консерватория, 1997.
- 4 *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М.–Л., 1947.
- 5 *Берков В.* Об относительной ладогональной неопределенности // Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967. С. 319–371.
- 6 *Бражников М.* Русская певческая палеография / Научная ред., примеч., вступ. статья Н. С. Серегинной. СПб.: РИИИ, СПбГК, 2002.
- 7 *Герцман Е.* Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983, С. 202–223.
- 8 *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986.
- 9 *Герцман Е.* Музыка Древней Греции и Рима. Санкт-Петербург, 1995.
- 10 *Герцман Е.* Начала российской музыкальной византистики // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997. Государственный институт искусствознания. Москва, 1999. С. 44–56.
- 11 *Герцман Е.* Пропавшие столетия византийской музыки. СПб., 2001.
- 12 *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. СПб., 2003.
- 13 *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. СПб., 2006.
- 14 *Герцман Е.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. Издание второе, дополненное и исправленное. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2013.
- 15 *Груббер Р.* Всеобщая история музыки. Т. 1. М.–Л., 1941.
- 16 *Гуляницкая Н.* Введение в современную гармонию. М., 1984.
- 17 *Должанский А.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Должанский А. Избранные статьи. Л., 1973. С. 37–51.
- 18 *Должанский А.* О ладовой основе сочинений Прокофьева и Шостаковича // Должанский А. Избранные статьи. Л., 1973. С. 114–120.
- 19 *Друскин М.* Вопросы музыкальной историографии (на зарубежном материале) // Современные вопросы музыкознания. Сборник статей. Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. М., 1976. С. 87–114.
- 20 *Ефимова Н.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М., 1998.
- 21 *Исупова Т.* О сущности феномена темперации // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 106. СПб., 2009. С. 178–182.
- 22 *Клейн В.* Система внетональных гармоний. Пер. с нем. В. М. Беляева. М., 1926.
- 23 *Клеонид.* Гармоническое введение. Пер. А. В. Русаковой // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения. По материалам научной конференции 24 февраля 2005 г. Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2006. С. 286–314.
- 24 *Климовицкий А.* Еще раз о теме-монограмме D–Es–C–H // Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. Составитель Л. Г. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 249–268.
- 25 *Кон Ю.* Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971. С. 294–318.
- 26 *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М.–Л., 1940.
- 27 *Лозовая И., Денисов Н.* и др. Русское церковное пение XI–XX вв.: Исследования, публикации, 1917–1999: Библиографический указатель / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Научный центр русской церковной музыки им. Д. В. Разумовского; сост. И. Е. Лозовая, Н. Г. Денисов, Н. В. Гурьева, О. О. Живаева; научный ред. мон. Елена (Хиловская). М., 2001.
- 28 *Мазель Л.* О фуге C–dur Шостаковича // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С. 244–259.
- 29 *Мартынов В.* Тональность и модальность [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/12010528.html>. Дата обращения 14.02.2018.
- 30 *Мечкова К.* Осмогласнота система на византийската музика в изворовите теоретични текстове. Тетрафонията. Велико Търново, 2009.
- 31 *Музыкальная культура древнего мира.* Под ред. Р. И. Грубера. Л., 1937.
- 32 *Неф К.* История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод с французского заслуженного деятеля искусств, профессора Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Второе издание. М., 1938.
- 33 *Оголевец А.* Основы гармонического языка. М., 1941.
- 34 *Оголевец А.* Введение в современное музыкальное мышление. М., 1946.
- 35 *Пильгун А.* Число и звук: онтология музыки и понятие гармонии в трактате Роберта Килвардби «О происхождении наук» (около 1250). М., 1989.
- 36 *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы. М., 2003.
- 37 *Риман Г.* Музыкальный словарь. М. 1901.
- 38 *Сапонов М.* Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982.
- 39 *Сапонов М.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М., 1996.
- 40 *Способин И.* Лекции по курсу гармонии. В литературной обработке Ю. Холопова. М., 1969.
- 41 *Старикова И., монахиня Елена (Хиловская).* История русского церковного пения начала XII – конца XVII в. в исследованиях 2000–2010 гг. Библиографический список // Вестник церковной истории. 2011. № 1–2. С. 311–336; 2011. № 3–4. С. 77–134.
- 42 *Степанов А.* Гармония. М., 1971.
- 43 *Тюлин Ю.* Современная гармония и ее историческое происхождение // Вопросы современной музыки. Л., 1963.
- 44 *Тюлин Ю., Привано Н.* Учебник гармонии. Изд. 3. М., 1986.
- 45 *Ушакова Н., Демешко Г.* Модальность эпохи Возрождения // Музыковедение. № 6, 2013. С. 3–12.
- 46 *Федотов В.* Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия). Владивосток, 1985.
- 47 *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьев. М., 1967.
- 48 *Холопов Ю.* Древнегреческие лады // Музыкальная энциклопедия. Главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. 2. М., 1974. Ст. 306.

- 49 *Холопов Ю.* Модальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент, 1982. С. 16–31.
- 50 *Холопов Ю.* «Атональность» — новая тональность // *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Часть 2. М., 2003. С. 512–524.
- 51 *Цыпин В.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М., 1998.
- 52 *Энглин С.* Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica.* Petropoli, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144.
- 53 *Энглин С.* Новый принцип анализа античных нотографических памятников // *Культура Дальнего Востока России и стран АТР. Восток — Запад: Материалы Всероссийской научной конференции 25–26 апреля 2001 г.* Вып. 8. Владивосток, 2002. С. 129–134.
- 54 *Энглин С.* Что скрывается за нотацией первого Христианского гимна? (Рар. Оху. 1786) // *Приношение Alma Mater.* Сборник статей выпускников и преподавателей к 75-летию Государственного музыкального училища им. М. П. Мусоргского. СПб., 2004. С. 10–32.
- 55 *Энглин С.* Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Российский институт истории искусств. СПб., 2005.
- 56 *Alypii Isagoge musikae // Jan K. von.* *Musici scriptores graeci.* Leipzig, 1895. P. 359–406.
- 57 *Ambros A. W.* *Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbellagen. Erster Band: Die Musik des griechischen Alterthums und des Ostens, nach R. Westphal's und F. A. Gevaerts neuesten Forschungen.* Leipzig, 1862.
- 58 *Aristoxeni Elementa harmonica.* Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954.
- 59 *Aristoxeni Elementa rhythmica.* The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Texts edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson. Oxford 1990.
- 60 *Brendel K. F.* *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart.* 1852.
- 61 *Burney Ch.* *General History of Music.* Vol. I–IV, 1776–1789.
- 62 *Busby Th.* *A general History of Music from the Earliest Times to the Present; Comprising the Lives of Eminent Composers and Musical Writers.* In Two Volumes. London, 1819.
- 63 *Casella A.* *Problemi sonori odierni // La prora.* No. 1, 1924. P. 5–18.
- 64 *Casella A.* *Tone-Problems of Today (Translated by Theodore Baker) // The Musical Quarterly/* Vol. X, No. 2b. 1924. P. 159–171.
- 65 *Chailley J.* *Le mythe des modes grecs // Acta musicologica.* Bulletin de la Société Internationale de Musicologie. 28, 1956. P. 137–163.
- 66 *Chailley J.* *La musique grecque antique.* Paris, 1979.
- 67 *Cleonidis Isagoge harmonica 6 // Jan K. von.* *Musici scriptores graeci.* Leipzig, 1895. P. 179–207.
- 68 *Fétis F.J.* *Esquisse de l'histoire de l'harmonie.* Paris, 1840.
- 69 *Fétis F.J.* *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.* Vol. I–V. Paris, 1869–1876.
- 70 *Forkel J. N.* *Allgemeine Geschichte der Musik.* Bd. I–II. Leipzig, 1788–1801.
- 71 *Hawkins J. A.* *General History of the Science and Practice of Music.* Vol. I–V. London, 1776.
- 72 *Idelsohn A.* *Die Maqamen der arabischen Musik // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* XV, 1913–14. S. 1–63.
- 73 *Jan K. von.* *Musici scriptores graeci.* Leipzig, 1895.
- 74 *Kiesewtter R. G.* *Geschichte der europäisch-abendlandischen oder unserer heutigen Musik.* Leipzig, 1834.
- 75 *Martini G. (Padre Martini)* *Storia della musica.* Vol. I–III, Bologna, 1757–1781.
- 76 *Michaelides S.* *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia.* London 1978.
- 77 *Milhaud D.* *Politonalité et atonalité // Revue Musicale* 2/4. 1923. P. 29–44.
- 78 *Palisca C. V.* *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought.* New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- 79 *Perle G.* *Serial Composition and Atonality.* Berkeley, 1968.
- 80 *Pöhlmann E.* *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen.* Nürnberg 1970.
- 81 *Pollucis Onomasticon IV 63 // Pollucis Onomasticon.* Ed. E. Bethe. Leipzig, 1900 (Lexicographi Graeci, IX).
- 82 *Rahn J.* *Basic Atonal Harmony.* N. Y., 1980.
- 83 *Réti R.* *Tonality, Atonality, Pantonality.* New-York, 1958.
- 84 *Riemann H.* *Geschichte der Musiktheorie in IX–XIX. Jahrhundert.* Leipzig, 1898.
- 85 *Riemann H.* *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900).* Berlin — Stuttgart, 1901.
- 86 *Sachs C.* *Die griechische Instrumentalnotenschrift // ZfM* 6, 1923/1924. S. 289–301.
- 87 *Sachs C.* *Die griechische Gesangsnotenschrift // ZfM* 7, 1924/1925. S. 1–5.
- 88 *Sachs C.* *The Rise of Music in the Ancient World. East and West.* New York, 1943.
- 89 *Schönberg A.* *Harmonielehre.* Wien, 1922.
- 90 *Solomon J.* *Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ.* Critical Edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980.
- 91 *Tardo L.* *L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata.* Grottaferrata, 1937.
- 92 *Wellesz E.* *Die Struktur des serbischen Oktoechos // Zeitschrift für Musikwissenschaft.* Bd. 2, 1919–1920. S. 140–148.
- 93 *Wellesz E.* *Byzantinische Musik.* Breslau, 1927.
- 94 *West M. L.* *Ancient Greek Music.* Oxford, 1992.

REFERENCES

- 1 *Abizova E.* *Garmoniya: uchebnik* [Harmony: a textbook]. Moscow, 1996.
- 2 *Alekseev Ė.* *Yakutskie pesni v svete teorii melodicheskikh ladov* [Yakut Songs in the Light of the Theory of Melodic Modes]. PhD Dissertation. Moscow, 1970.
- 3 *Alypii Isagoge musike // Jan K. von.* *Musici scriptores graeci.* Leipzig, 1895. P. 359–406.
- 4 *Ambros A. W.* *Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbellagen. Erster Band: Die Musik des griechischen Alterthums und des Ostens, nach R. Westphal's und F. A. Gevaerts neuesten Forschungen.* Leipzig, 1862.
- 5 *Aristoksen* [Aristoxenus]. *Ėlementi garmoniki* [Elementa Harmonica]. Ed. by V. G. Tsipin, Moscow Conservatoire, 1997.
- 6 *Aristoxeni* *Elementa harmonica.* Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954.
- 7 *Aristoxeni* *Elementa rhythmica.* The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Texts edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson. Oxford 1990.
- 8 *Asaf'ev B.* *Muzikal'naya forma kak protsess. Kniga vtoraya. Intonatsiya* [Musical Form as a Process. Book 2. Intonation]. Moscow and Leningrad, 1947.
- 9 *Berkov V.* *Ob odnositel'noy ladotonal'noy neopredelennosti* [On a relative uncertainty in terms of mode and tonality] // *Muzika i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 5. Moscow, 1967. P. 319–371.
- 10 *Brazhnikov M.* *Russkaya pevcheskaya paleografiya* [Paleography of the Russian Chant] / Edited, commented and prefaced by N. S. Seregina. St Petersburg: Russian Institute of Art History, St Petersburg State Conservatoire, 2002.
- 11 *Brendel K. F.* *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart.* 1852.
- 12 *Burney Ch.* *General History of Music. Vol. I–IV, 1776–1789.*
- 13 *Busby Th.* *A general History of Music from the Earliest Times to the Present; Comprising the Lives of Eminent Composers and Musical Writers.* In Two Volumes. London, 1819.
- 14 *Casella A.* *Problemi sonori odierni // La prora.* No. 1, 1924. R. 5–18.
- 15 *Casella A.* *Tone-Problems of Today* (Translated by Theodore Baker) // *The Musical Quarterly*/ Vol. X, No. 2b. 1924. R. 159–171.
- 16 *Chailley J.* *Le mythe des modes grecs // Acta musicologica. Bulletin de la Société Internationale de Musicologie.* 28, 1956. R. 137–163.
- 17 *Chailley J.* *La musique grecque antique.* Paris, 1979.
- 18 *Cleonidis* *Isagoge harmonica 6 // Jan K. von.* *Musici scriptores graeci.* Leipzig, 1895. P. 179–207.
- 19 *Dolzanskiy A. O ladovoy osnove sochineniy Shostakovicha* [On the modal basis of Shostakovich's works] // *Dolzanskiy A. Izbrannie stat'i* [Selected Articles]. Leningrad, 1973. P. 37–51.
- 20 *Dolzanskiy A. O ladovoy osnove sochineniy Prokof'eva i Shostakovicha* [On the modal basis of Prokofiev's and Shostakovich's works] // *Dolzanskiy A. Izbrannie stat'i* [Selected Articles]. Leningrad, 1973. P. 114–120.
- 21 *Druskin M.* *Voprosi muzikal'noy istoriografii (na zarubezhnom materiale)* [Problems of musical historiography. On foreign materials] // *Sovremenniy voprosi muzikoznaniya. Sbornik statey* [Contemporary Problems of Musicology]. Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova [Rimsky-Korsakov State Conservatoire, Leningrad]. Moscow, 1976. P. 87–114.
- 22 *Efimova N.* *Rannekhristianskoe penie v Zapadnoy Evrope VIII–X stoletiy* [Early Christian Chant in Western Europe, 8–10th Centuries]. Moscow, 1998.
- 23 *Ėnglin S.* *Muzikal'naya logika antichnoy notatsii* [The musical logic of the ancient notation] // *Hyperboreus. Studia classica.* Petropoli, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. P. 122–144.
- 24 *Ėnglin S.* *Noviy printsip analiza antichnikh notograficheskikh pamyatnikov* [A new principle of analyzing ancient notographic monuments] // *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR. Vostok — Zapad: Materiali Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii 25–26 aprelya 2001 g.* [Culture of the Russian Far East and the Countries of the Asian-Pacific Region. East — West: Materials of the All-Russian Scholarly Conference, 25–26 April 2001]. Issue 8. Vladivostok, 2002. P. 129–134.
- 25 *Ėnglin S.* *Chto skrivaetsya za notatsiey pervogo Khristianskogo gimna? (Pap. Oxy. 1786)* [What is concealed behind the notation of the earliest Christian hymn? (Pap. Oxy. 1786)] // *Prinoshenie Alma Mater. Sbornik statey vipusnikov i prepodavateley k 75-letiyu Gosudarstvennogo muzikal'nogo uchilishcha im. M. P. Musorgskogo* [An Offering to Alma Mater. Collection of Articles by Alumni and Teachers for the 75th Anniversary of the M. P. Musorgsky State Music College]. St Petersburg, 2004. P. 10–32.
- 26 *Ėnglin S.* *Noviy metod ladofunktional'nogo analiza antichnikh notograficheskikh pamyatnikov* [A New Method of Modal-Functional Analysis of Ancient Notographic Monuments]. PhD Dissertation. Russian Institute for Art History. St Petersburg, 2005.
- 27 *Fedotov V.* *Nachalo zapadnoevropeyskoy polifonii (Teoriya i praktika rannego mnogogolosiya)* [The Beginnings of the West European Polyphony. Theory and Practice of the Early Polyphony]. Vladivostok, 1985.
- 28 *Fétis F.J.* *Esquisse de l'histoire de l'harmonie.* Paris, 1840.
- 29 *Fétis F.J.* *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Vol. I–V.* Paris, 1869–1876.
- 30 *Forkel J. N.* *Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. I–II.* Leipzig, 1788–1801.
- 31 *Gertsman E.* *Antichnaya funktsional'naya teoriya lada* [Ancient functional theory of mode] // *Problemi muzikal'noy nauki* [Problems of Musical Science]. Issue 5. Moscow, 1983. P. 202–223.
- 32 *Gertsman E.* *Antichnoe muzikal'noe mishlenie* [Ancient Musical Thinking]. Leningrad, 1986.
- 33 *Gertsman E.* *Muzika Drevney Gretsii i Rima* [The Music of Ancient Greece and Rome]. St Petersburg, 1995.
- 34 *Gertsman E.* *Nachala rossiyskoy muzikal'noy vizantinistiki* [The Beginnings of the Russian Musical Byzantinology] // *Keldishevskiy sbornik. Muzikal'no-istoricheskie chteniya pamyati Yu. V. Keldisha* [Keldish Collection. Music History Papers in Memory of Yu. V. Keldish]. 1997. Gosudarstvenniy institut iskusstvovoznaniya [State Institute for Art Studies]. Moscow, 1999. P. 44–56.
- 35 *Gertsman E.* *Propavshie stoletiya vizantiyskoy muziki* [Lost Centuries of Byzantine Music]. St Petersburg, 2001.
- 36 *Gertsman E.* *Pifagoreyskoe muzikoznanie* [Pythagorean Musicology]. St Petersburg, 2003.
- 37 *Gertsman E.* *Tayni istorii drevney muziki* [Secrets of the History of Ancient Music]. St Petersburg, 2006.
- 38 *Gertsman E.* *Ėntsiklopediya drevneellinskoy i vizantiyskoy muziki* [An Encyclopaedia of Ancient Greek and Byzantine Music]. Second edition, corrected and enlarged. St Petersburg: N. I. Novikov, 2013.
- 39 *Gruber R.* *Vseobshchaya istoriya muziki* [Universal History of Music]. Vol. 1. Moscow and Leningrad, 1941.
- 40 *Gulyanitskaya N.* *Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu* [An Introduction to the Contemporary Harmony]. Moscow, 1984.
- 41 *Hawkins J.* *A General History of the Science and Practice of Music.* Vol. I–V. London, 1776.
- 42 *Idelsohn A.* *Die Maqamen der arabischen Musik // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* XV, 1913–14. S. 1–63.

- 43 *Isupova T.* O sushchnosti fenomena temperatsii [On the essence of the phenomenon of temperament] // *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Proceedings of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University]. No. 106. St Petersburg, 2009. P. 178–182.
- 44 *Jan K. von.* *Musici scriptores graeci.* Leipzig, 1895.
- 45 *Kholopov Yu.* *Sovremennii chert' harmonii Prokof'ev* [Contemporary Traits of Prokofiev's Harmony]. Moscow, 1967.
- 46 *Kholopov Yu.* *Drevnegrecheskie ladi* [Ancient Greek Modes] // *Muzikal'naya entsiklopediya* [Encyclopaedia of Music]. Ed. by Yu. V. Keldish. Vol. 2. Moscow, 1974. Col. 306.
- 47 *Kholopov Yu.* *Modal'naya harmoniya: modal'nost' kak tip garmonicheskoy strukturi* [Modal harmony: modality as a type of harmonic structure] // *Muzikal'noe iskusstvo. Obshchie voprosi teorii i estetiki muziki. Problemi natsional'nikh muzikal'nikh kul'tur* [Art of Music. General Questions of Music Theory and Aesthetics. Problems of National Musical Cultures]. Tashkent, 1982. P. 16–31.
- 48 *Kholopov Yu.* 'Atonal'nost' — novaya tonal'nost' [Atonality as a new tonality] // *Kholopov Yu.* *Garmoniya. Prakticheskii kurs* [Harmony. Practical Course]. Part 2. Moscow, 2003. P. 512–524.
- 49 *Kiesewtter R. G.* *Geschichte der europaisch-abendlandischen oder unserer heutigen Musik.* Leipzig, 1834.
- 50 *Kleonid* [Cleonides]. *Garmonicheskoe vvedenie* [Introduction to Harmonics]. Translated by A. V. Rusakova // *Ot Gvido do Keydza. Polifonicheskie chteniya. Po materialam nauchnoy konferentsii 24 fevralya 2005 g.* [From Guido to Cage. Papers in Polyphony. After the Materials of the Conference of February 24, 2005]. Gosudarstvennyi muzikal'no-pedagogicheskii institut im. M. M. Ippolitova-Ivanova [M. M. Ippolitov-Ivanov State Musical-Pedagogical Institute]. Moscow, 2006. P. 286–314.
- 51 *Kleyn V.* [Klein W.] *Sistema vnetonal'nikh harmonii* [A System of Non-Tonal Harmonies]. Translated from German by V. M. Belyaev. Moscow, 1926.
- 52 *Klimovitskiy A.* *Eshche raz o teme-monogramme D–Es–C–H* [Once more about the theme-monogram *D–E flat–C–B*] // *Shostakovich. Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [Shostakovich. A Collection of Articles for the 90th Anniversary of His Birth]. Compiled and edited by L. G. Kovnatskaya. St Petersburg, 1996. P. 249–268.
- 53 *Kon Yu.* *Ob odnom svoystve vertikali v atonal'noy muzike* [About one property of the vertical dimension in atonal music] // *Muzika i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 7. Moscow, 1971. P. 294–318.
- 54 *Livanova T.* *Istoriya zapadnoevropeyskoy muziki do 1789 goda* [A History of the West European Music up to 1789]. Moscow and Leningrad, 1940.
- 55 *Lozovaya I., Denisov N.* et al. *Russkoe tserkovnoe penie XI–XX vv.: Issledovaniya, publikatsii, 1917–1999: Bibliograficheskii ukazatel'* [Russian Sacred Chant in the 11–20th Centuries. Studies and Publications, 1917–1999. A Bibliography] / *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo* [P. I. Tchaikovsky State Conservatoire, Moscow]. Nauchnyi tsentr russkoy tserkovnoy muziki im. D. V. Razumovskogo [D. V. Razumovskiy Centre for Russian Sacred Music Studies]. Compiled by I. E. Lozovaya, N. G. Denisov, N. V. Gur'eva, O. O. Zhivaeva; edited by Nun Elena (Khilovskaya). Moscow, 2001.
- 56 *Martini G.* (Padre Martini) *Storia della musica.* Vol. I–III, Bologna, 1757–1781.
- 57 *Martinov V.* *Tonal'nost' i modal'nost'* [Tonality and Modality]. URL <http://www.belcanto.ru/12010528.html>. Accessed 14.02.2018.
- 58 *Mazel' L.* *O fuge C-dur Shostakovicha* [On Shostakovich's Fugue in C major] // *Mazel' L. Stat'i po teorii i analizu muziki* [Articles on Music Theory and Analysis]. Moscow, 1982. P. 244–259.
- 59 *Mechkova K.* *Osmoglasnata sistema na vizantiyskata muzika v izvorovite teoretichni tekstove. Tetrafoniyata* [The Eight-Mode System of Byzantine Music as Reflected in Primary Theoretical Texts. Tetraphony]. Veliko Tirnovo, 2009.
- 60 *Michaelides S.* *The Music of Ancient Greece.* An Encyclopaedia. London 1978.
- 61 *Milhaud D.* *Politonalité et atonalité* // *Revue Musicale* 2/4. 1923. P. 29–44.
- 62 *Muzikal'naya kul'tura drevnego mira* [Musical Culture of Ancient World]. Ed. by R. I. Gruber. Leningrad, 1937.
- 63 *Nef K.* *Istoriya zapadnoevropeyskoy muziki* [A History of Western European Music]. Pererabotanniy i dopolnenniy perevod s frantsuzskogo zasluzhennogo deyatelya iskusstv, professora B. V. Asaf'eva (Igor'ya Glebova) [Translated from French, amended and supplemented by Professor B. V. Asaf'ev (Igor' Glebov)]. 2nd edition. Moscow, 1938.
- 64 *Ogolevets A.* *Osnovi garmonicheskogo yazika* [Foundations of the Harmonic Language]. Moscow, 1941.
- 65 *Ogolevets A.* *Vvedenie v sovremennoe muzikal'noe mishlenie* [An Introduction to the Contemporary Musical Thinking]. Moscow, 1946.
- 66 *Palisca C. V.* *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought.* New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- 67 *Perle G.* *Serial Composition and Atonality.* Berkeley, 1968.
- 68 *Pil'gun A.* *Chislo i zvuk: ontologiya muziki i ponyatie harmonii v traktate Roberta Kilvardbi «O proiskhozhdenii nauk» (okolo 1250)* [Number and Sound: the Ontology of Music and the Notion of Harmony in Robert Kilwardby's Treatise *On the Origin of Sciences*]. Moscow, 1989.
- 69 *Pöhlmann E.* *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen.* Nürnberg 1970.
- 70 *Pollucis Onomasticon IV 63* // *Pollucis Onomasticon.* Ed. E. Bethe. Leipzig, 1900 (Lexicographi Graeci, IX).
- 71 *Pospelova R.* *Zapadnaya notatsiya XI–XIV vekov. Osnovni reformi* [Western Notation of the 11–14th Centuries. Principal Reforms]. Moscow, 2003.
- 72 *Rahn J.* *Basic Atonal Harmony.* N. Y., 1980.
- 73 *Réti R.* *Tonality, Atonality, Pantonality.* New-York, 1958.
- 74 *Riemann H.* *Geschichte der Musiktheorie in IX–XIX. Jahrhundert.* Leipzig, 1898.
- 75 *Riemann H.* *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900).* Berlin — Stuttgart, 1901.
- 76 *Riman G.* [Riemann H.] *Muzikal'niy slovar'* [Dictionary of Music]. Moscow, 1901.
- 77 *Sachs C.* *Die griechische Instrumentalnotenschrift* // *ZfM* 6, 1923/1924. S. 289–301.
- 78 *Sachs C.* *Die griechische Gesangsnotenschrift* // *ZfM* 7, 1924/1925. S. 1–5.
- 79 *Sachs C.* *The Rise of Music in the Ancient World. East and West.* New York, 1943.
- 80 *Saponov M.* *Iskusstvo improvizatsii: improvizatsionnie vidy tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzike srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Art of Improvisation: the Improvisatory Types of Music Making in Medieval and Renaissance Europe]. Moscow, 1982.
- 81 *Saponov M.* *Menestrel'i. Ocherki muzikal'noy kul'turi zapadnogo Srednevekov'ya* [Minstrels. Essays on the Musical Culture of the Western Middle Ages]. Moscow, 1996.
- 82 *Schönberg A.* *Harmonielehre.* Wien, 1922.
- 83 *Solomon J.* *Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ.* Critical Edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980.
- 84 *Sposobin I.* *Lektsii po kursu harmonii. V literaturnoy obrabotke Yu. Kholopova* [Harmony Course. Lectures. Literary adaptation by Yu. Kholopov]. Moscow, 1969.

- 85 *Starikova I., monakhinya* [nun] *Elena (Khilovskaya)*. Istoriya russkogo tserkovnogo peniya nachala XII – kontsa XVII v. v issledovaniyakh 2000–2010 gg. Bibliograficheskiy spisok [A History of Russian Church Chant from the Early 11th through the late 17th Century in the Publications of the 2000–2010s. A Bibliography] // Vestnik tserkovnoy istorii [Bulletin of Church History]. 2011. No. 1–2. P. 311–336; 2011. No. 3–4. P. 77–134.
- 86 *Stepanov A.* *Garmoniya* [Harmony]. Moscow, 1971.
- 87 *Tardo L.* *L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata*. Grottaferrata, 1937.
- 88 *Tsipin V.* *Aristoksen. Nachalo nauki o muzike* [Aristoxenus. The Beginnings of the Science of Music]. Moscow, 1998.
- 89 *Tyulin Yu.* *Sovremennaya garmoniya i ee istoricheskoe proiskhozhdenie* [The Contemporary Harmony and Its Historical Origins] // *Voprosi sovremennoy muziki* [Problems of Contemporary Music]. Leningrad, 1963.
- 90 *Tyulin Yu., Privano N.* *Uchebnik garmonii* [Textbook of Harmony]. 3rd edition. Moscow, 1986.
- 91 *Ushakova N., Demeshko G.* *Modal'nost' epokhi Vozrozhdeniya* [The Modal Harmony of the Renaissance] // *Muzikovedenie* [Music Studies]. No. 6, 2013. P. 3–12.
- 92 *Wellesz E.* *Die Struktur des serbischen Oktoechos* // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Bd. 2, 1919–1920. S. 140–148.
- 93 *Wellesz E.* *Byzantinische Musik*. Breslau, 1927.
- 94 *West M. L.* *Ancient Greek Music*. Oxford, 1992.