

«КАТАЛОГ ПЕСЕН» ИЗ АШШУРА (KAR 158 col. VIII) И ПОЛОЖЕНИЯ АНТИЧНОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ¹

Открытия 60-х годов² способствовали активизации в изучении музыки древнего Двуречья. В настоящее время наука располагает несколькими новыми памятниками, изучение которых может пополнять исторические сведения о его музыкальной культуре. Однако, несмотря на то, что за прошедшие годы были достигнуты некоторые успехи в освоении новых документов, есть основания считать, что лишь немногие идеи, выдвинутые в процессе их изучения, могут быть приняты безоговорочно³. Это относится и к трактовке таблички из Берлинского музея KAR 158 col. VIII. Хотя этот памятник был опубликован более 60 лет назад⁴, его начали изучать сравнительно недавно вместе с другими документами «музыкального» содержания (CBS 10996 col. I из университетского музея в Филадельфии, U 3011 col. I и U 7/80 из Британского музея, RS 15.30 + 15.49 + 17.387 из Национального музея в Дамаске).

Табличка в интерпретации А. Килмер⁵ имеет такую форму:

45.	23	irātu ša	e-šir-te Akkadī
46.	17	irātu ša	ki-it-me
47.	24	irātu ša	eb-bu-be
48.	4	irātu ša	pi-i-te
49.	[...]	irātu ša	ni-id MURUB ₄
50.	[...]	irātu sa	ni-iš GAB.RI
51.	[...]	irātu ša	MURUB ₄ -te
52.		[nap̄har X irātu Ak-ka-d]u-ú ⁶	

Конечно, самая сложная проблема «Каталога песен» из Ашшура (ок. XII в. до н. э.) — это специальный музыкальный смысл терминов. М. Дюшшен-Гиймен считает, что табличка дифференцирует типы песен по интервалам⁷ и видит в этом «нечто вроде робкого появления ладов»⁸. Такой же точки зрения придерживается и А. Килмер⁹. Д. Уолстен также рассматривает «Каталог песен» как памятник, в котором произведения подразделены на семь «ладовых видов», а термины таблички указывают на «строй», использовавшийся в группах песен¹⁰. При дальнейшем изучении таблич-

¹ Приношу глубокую благодарность И. М. Дьяконову за ценнейшие указания и советы, касающиеся филологических особенностей рассматриваемого памятника. Без них мои музыкально-теоретические предположения не могли бы найти подтверждения в грамматическом строе документа.

² Kilmer A. D. Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations. — *Orientalia*, 1960, 29, p. 273—368; *eadem*. The Discovery of Ancient Mesopotamian Theory of Music. — *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1971, 115, p. 131—149; *eadem*. The Strings of Musical Instruments: their names, numbers and significance. — In: *Studies in Honor of Benno Landsberger* (= *Assyriological Studies*, 1965, 16, p. 261—267); *Gurney O.* An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp. — *Iraq*, 1968, 30, p. 229—233; *Laroche E.* Documents en langue hourrite provenant de Ras Shamra, II: Textes hourrites en cunéiformes syllabiques. — *Ugaritica*, 1968, V, p. 462—496.

³ Некоторые критические замечания в отношении отдельных точек зрения я уже высказал в рецензии на кн.: Kilmer A. D., Crocker R. L., Brown R. R. *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*. Berkeley, 1976. — ВДИ, 1979, № 3, с. 211—214.

⁴ Ebeling E. *Keilschrifttexte aus Assur religiösen Inhalts*. Lpz, 1919, № 158.

⁵ Kilmer. *The Discovery...*, p. 138.

⁶ И. М. Дьяконов считает, что стк. 52, почти полностью попавшая в лауну, реконструирована неправильно. Однако для цели настоящей статьи ее содержание не имеет решающего значения.

⁷ Duchesne-Guillemin M. A l'aube de la théorie musicale: Concordance de trois tablettes babyloniennes. — *Revue de musicologie*, 1966, 52, p. 154—157.

⁸ *Eadem*. La Théorie babylonienne des métaboles musicales. — *Revue de Musicologie*, 1969, 55, p. 3.

⁹ Kilmer. *The Discovery...*, p. 138 f.

¹⁰ Wulstan D. The Tuning of the Babylonian Harp. — *Iraq*, 1968, 30, p. 215—228.

ки Д. Уолстан высказал предположение, что ее термины могут быть названиями инструментов¹¹. Г. Гютербок склонен отрицать, что термины этого памятника обозначают лады и звукоряды. По его мнению, они — лишь обозначения интервалов¹². Таковы взгляды на суть лексикон KAR 158 col. VIII в целом. Напомню также основные точки зрения и на смысл каждого термина. ešertu рассматривается как «верхний», «нормальный»¹³. В контексте же U 7/80 — как обозначение «нечистого» интервала¹⁴, а в CBS 10996 — как синоним термина современного музыковедения «совершенный интервал» и определение квинты¹⁵. Иногда в ešertu видят обозначение ладового звукоряда, аналогичного древнегреческому дорийскому¹⁶. kitmu почти все исследователи трактуют как «закрытый»¹⁷. ebubu понимается как название инструмента, который принято переводить как «флейта», pītu трактуется как интервал «тритона»¹⁸. Что же касается двух терминов с MURUB₄, то чаще всего лишь указывается на тождественность этого шумерского слова с аккадским qablitu¹⁹. В связи с этим при анализе CBS 10996 высказывалось предположение, что MURUB₄ обозначает ладовый звукоряд в объеме кварты с полутоном посередине (по «центру») ²⁰ или четвертую ступень звукоряда, аналогичную греческой μέση²¹. В CBS 10996 nīdu переводят как «бросание», «разрыв»²². Однако в KAR 158 col. VIII A. Килмер не решалась переводить nīd MURUB₄²³. С термином nīd GAB. Rī также связаны серьезные затруднения. Высказывалось предположение, что в KAR 158 col. VIII он обозначает «восхождение квинты»²⁴. М. Дюшен-Гиймен рассматривает его как обозначение интервала квинты²⁵ или пентахорда со структурой 1 т., 1 т., 1/2 т., 1 т.²⁶, а Д. Уолстан как указание на определенный «строй»²⁷.

Приведенные взгляды, несмотря на некоторые разногласия, в целом не противоречивы. Исследователи видят в KAR 158 col. VIII дифференциацию любовных песен (irātu) либо по интервалам, либо по ладовым звукорядам. Однако трудно допустить, что когда-либо разновидности одного музыкального жанра могли подразделяться на основе этих признаков²⁸. Поэтому вряд ли терминология этого памятника звукорядная или интер-

¹¹ Wulstan D. The Earliest Musical Notation. — Music and Letters, 1971, 52, p. 370.

¹² Güterbock H. Musical Notation in Ugarit. — Revue d'Assyriologie, 1970, 64, p. 45—52.

¹³ Kilmer The Discovery..., p. 135, 138 f.

¹⁴ Gurney. Op. cit., p. 231.

¹⁵ Wulstan. The Tuning..., p. 218 f.; Duchesne-Guillemin. A l'aube de la theorie musicale..., p. 157.

¹⁶ Wulstan. The Tuning..., p. 219.; Duchesne-Guillemin. La Théorie..., p. 5.

¹⁷ См., например, Kilmer. Two New Lists..., p. 279. Только М. Дюшен-Гиймен пытается трактовать этот термин как «нисходящий тетрахорд» (A l'aube de la theorie musicale..., p. 157).

¹⁸ Ibid., p. 158.

¹⁹ Ibid., p. 152; Kilmer. The Discovery..., p. 135.

²⁰ Duchesne-Guillemin M. Découverte d'une Gamme babylonienne.—Revue de Musicologie, 1963, 49, p. 13.

²¹ Ibid., p. 14.

²² Duchesne-Guillemin. A l'aube de la theorie musicale..., p. 152.

²³ Kilmer. The Discovery..., p. 137.

²⁴ Ibid., p. 139.

²⁵ Duchesne-Guillemin. La Théorie..., p. 6.

²⁶ Eadem. A l'aube de la theorie musicale..., p. 157.

²⁷ Wulstan. The Earliest Musical Notation, p. 375.

²⁸ Встречающееся иногда утверждение, что в древней Греции некоторые жанры писались в определенных ладах с соблюдением конкретного звукоряда, основывается на неверном переводе термина τάσις у Псевдо-Плутарха: τοῖς νόμοις ἐκαστῷ διετήρου ὁμοῦ, «тасис»»). Н. Томасов трактовал τάσις как «звукоряд» (см. Плутарх. О музыке. Пер. Томасова Н. с примеч. и вступ. ст. Браудо Е. Пг., 1922, с. 38), тогда как в действительности этот термин обозначает «высотность». Cleon., Isag. harm. 12, C.v. Jan: «...как τάσις (термин) τόνοc употребляется, когда мы говорим, что (мелодия) исполняется высоким, низким или средним тоном звучания».

вальная. Это вовсе не означает, что рассматриваемые термины вообще не могут указывать на интервалику или ладовый звукоряд. Как известно, древние музыкально-теоретические термины очень многозначны²⁹, что должно было быть свойственно науке о музыке Месопотамии. Поэтому вполне допустимо, что в других контекстах термины KAR 158 col. VIII могут обозначать как интервалику, так и ладовую структуру. Но содержание анализируемой таблички исключает возможность применения этих терминов в таком смысле. Некоторого внимания могло бы заслуживать предположение о том, что термины KAR 158. col. VIII обозначают названия инструментов³⁰. Однако многолетние исследования инструментария Двуречья не подтверждают эту гипотезу³¹. Что же касается музыкально-теоретического смысла каждого отдельного термина, то высказываемые соображения часто недостаточно обоснованы и нередко опираются лишь на догадки (особенно в публикациях музыковедов). В тех же случаях, когда лексика таблички уточняется по общесловарным значениям, теряется возможность выявить основной метод дифференциации произведений в «Каталоге песен».

Предлагаемая в настоящей статье гипотеза основывается на специфике музыкальных жанров древних культур и на существовании принципиально аналогичных явлений в художественной практике Месопотамии и архаичных периодов греческого искусства. Кроме того, по всем данным, KAR 158 col. VIII — фрагмент музыкального учебника, зафиксировавшего классификацию песен посредством своеобразного способа. Но основополагающие музыкально-теоретические концепции были всегда, как правило, интернациональными. Однажды созданные, они впоследствии распространялись во многих культурах. Особенно хорошо это видно при знакомстве с наукой о музыке в древней Греции и Риме, в государствах европейского Средневековья и Возрождения, в эпоху классицизма и в другие периоды. Представляется, что аналогичная тенденция существовала и на древнейших этапах развития музыкознания. Поэтому сопоставление положений античной музыкальной теории с однотипными материалами памятников Ближнего Востока может помочь проникновению в смысл последних. Этому способствует и такой важный фактор, как отставание теории от художественной практики, — фактор, который в античности усугублялся активнейшей силой традиции. Благодаря этому в музыкально-теоретических трактатах Греции и Рима сохранились многие положения, заимствованные из музыкознания древнейших времен. С этой точки зрения «временное расстояние» между двумя группами документов не должно рассматриваться как непреодолимое препятствие для их совместного изучения.

При анализе KAR 158 col. VIII сразу же привлекают внимание строки 49 и 51, в терминологию которых входит MURUB₄ («середина», «центр»). Это вызывает явную параллель со знаменитой «полной, неизменной системой» (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον), сконцентрировавшей в себе многие звуковысотные категории художественной практики и музыкального мышления античности: тетрахордную организацию звукового пространства, ладовые функции ступеней, некоторые модуляционные связи тетра-

²⁹ Показательным примером может служить хотя бы многозначность термина *τόνος*. См. *Cleon.*, Isag. harm. 12, C. v. Jan: «*τόνος* применяется в четырех значениях: как звук (φθόγγος), как «интервал (тона)» (διαστήρα), как «пространство звучания» (τόπος φωνῆς) и как «высотность» (τάσις)».

³⁰ *Wulstan.* The Earliest Musical Notation, p. 370 f; *Duchesne-Guillemin.* La Théorie..., p. 7—8; *eadem.* Découverte d'une Gamme babylonienne, p. 11.

³¹ Основные итоги изучения инструментов Месопотамии подведены в следующих работах: *Hartmann H.* Die Musik der sumerischen Kultur. Frankfurt am Main, 1960, S. 14—119; *Stauder W.* Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assurer. — *Handbuch des Orientalistik, Ergänzungsband IV: Orientalische Musik.* Leiden-Köln, 1970, S. 174—220; *Spycket A.* La Musique instrumentale mésopotamienne. — *Journal des Savants*, 1972, Juil.-Sept., p. 153—209.

хордов и т. д. Такая аналогия обусловлена не только тем, что в греческой системе также есть ступень, обозначенная как «центр», «середина» (*μέση*), но и некоторой общностью в способе образования терминов. Подобно тому как в KAR 158 col. VIII термин стк. 49 «использует» MURUB₄ из стк. 52, так и в терминологии «полной неизменной системы» нередко название одной ступени включает «имя» другой. Как известно, посредством таких «заимствований» получается новое название, указывающее на местоположение данного звука по отношению к другому. Например, *παρυπάτη* — «ближайшая к гипате», *παρυεάτη* — «ближайшая к нэте», *παρυέση* — «ближайшая к месе». Такие термины обозначают определенные смысловые ориентиры теоретического звукоряда. Не может ли это служить косвенным указанием на то, что терминологическое образование из стк. 49, в которое входит MURUB₄, также является обозначением высотности по отношению к какой-то центральной точке? В этом случае nīd MURUB₄ может обозначать «пониженную середину». Более того, термины сткк. 49—51 способны составить триаду, в основе которой лежит MURUB₄. Ведь nīš («повышение») откровенно противопоставляется nīd («понижение»). Значит, nīš GAB. RI обозначает «повышение эквивалента» (т. е. «середины», «центра»). Иначе говоря, одна из микросистем «Каталога песен» может трактоваться как трехэлементный комплекс:

nīd MURUB ₄	nīš GAB. RI	MURUB ₄
(понижение центра)	(повышение центра)	(собственно центр)

Возможно, кажется более целесообразным расположить эти единицы в несколько ином порядке, который больше отвечал бы современному пониманию повышения и понижения от «центра»:

nīd MURUB ₄	MURUB ₄	nīš GAB. RI
(понижение центра)	(собственно центр)	(повышение центра)

Однако если автор KAR 158. col. VIII расположил термины в иной последовательности, то таков был порядок, отражавший не только специфику взаимодействия между объектами, зафиксированными в памятнике, но и особенности самих терминов. Невозможно допустить, чтобы эта табличка, служившая скорее всего учебным руководством, излагала материал бессистемно. Значит, nīš GAB. RI следует понимать не как указание на сферу, находящуюся выше «центра», а как обозначение области, более повышенной, чем «пониженный центр». Как бы там ни было, но взаимосвязь этих трех терминов очевидна.

Аналогичным образом из KAR 158 col. VIII можно вычлениить и другую триаду:

kitmu	ebbubu ³²	pītu
(«закрытие»)	(условный центр)	(«открытие»)

Если смысл kitmu и pītu поставить в одну смысловую плоскость со значением уже рассмотренных терминов, то ничто не может противоречить пониманию kitmu как обозначению «глухой», «приглушенной» сферы, а pītu — как определению более высокой области, для которой характерно «просветление», «раскрытие» звучания. Термин ešertu в том же «высотном смысле» может обозначать указание на «основную», «нормальную» сферу звучания. Для древнего слухового восприятия такой областью был низкий регистр³³. Все это говорит о том, что систему терминов KAR 158 col. VIII можно рассматривать как смысловую параллель к «нижнему» фрагменту «полной неизменной системы»:

³² В отличие от некоторых исследователей (см. прим. 30) И. М. Дьяконов считает, что ebbubu вовсе не «флейта», а ассирийская форма ubbubu («очищение», «просветление»).

³³ Подробнее об этом см. Герцман Е. В. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении. — ВДИ, 1971, № 4, с. 181—194.

ešertu	ὀπάτη ὀπάτων
kitmu	παρυπάτη ὀπάτων
ebbubu	λιγανὸς ὀπάτων
pītu	ὀπάτη μέσων
nīd. MURUB ₄	παρυπάτη μέσων
niš GAB.RI	λιγανὸς μέσων
MURUB ₄	μέση ³⁴

Параллели между этими двумя системами не должны пониматься буквально, как якобы утверждение однозначности всех терминов и интервальной структуры. Можно вести речь лишь об идентичности «крайних» терминов: MURUB₄ = μέση и, предположительно, ešertu = ὀπάτη. Упомянутая уже общность в «конструировании» отдельных терминов также указывает на подобие в принципах организации двух систем. Кроме того, в обоих случаях излагаются «высотные ступени» в одинаковом направлении: снизу — вверх. Что же касается аналогий в интервальной последовательности, то в этом отношении пока нельзя сказать ничего определенного. Вместе с тем однотипность ряда элементов заставляет обратить внимание на эти смысловые параллели.

Как же все это может относиться к классификации произведений в «Каталоге песен»? И здесь вновь возникают аналогии. Общеизвестно, что античная эстетика различала три основных направления: диастальтическое, систальтическое и гесихастическое. Каждое из них имело «свои» жанры: диастальтика — трагедию; систальтика — погребальные песни, плачи, номы; гесихастика — дифирамбы и пеаны. Каждый жанр наряду с другими особенностями отличался и некоторым своеобразным качеством, которое имеет непосредственное отношение к рассматриваемой проблеме. По этому поводу Аристид Квинтилиан (De musica, I, 12, R. P. Winnington-Ingram) пишет: «Действительно, номическая ладотональность³⁵ нэтоподобна, дифирамбическая — месоподобна, трагическая — гипатоподобна». По свидетельству самого Аристида Квинтилана (ibid.), эти слова являются терминами, «указывающими нам на своеобразие звучания» (προειρημέναις ἡμῖν περὶ φωνῆς ιδιότητας). Ту же мысль повторил впоследствии и Мартиан Капелла («De nuptiis Philologiae et Mercurii», IX, 965): «melopoeiae species sunt tres: ὀπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής; et ὀπατοειδής est, quae appellatur τραγική quae per graviores sonos constat; μεσοειδής, quae et διδουραμβική nominantur, quae tonos aequales mediosque custodit; νητοειδής, quae plures sonos ex ultimis recipit... hae autem species etiam tropi dicuntur» (Есть три вида мелопей: „гипатоподобная“, „месоподобная“, „нэтоподобная“. И „гипатоподобная“ называется „трагической“, она образуется посредством более низких звуков; „месоподобная“ называется и „дифирамбической“, она сохраняет умеренные и средние звуки; „нэтоподобную“ привыкли именовать и „номической“, она использует многие высокие звуки... эти виды называются „ладотональностями“). Аристид Квинтилиан и Мартиан Капелла, безусловно передающие древнейшую тради-

³⁴ Продолжением приведенного отрезка «полной неизменной системы» являются следующие звуки: τρίτη συνημμένων, παρανήτη συνημμένων, νήτη συνημμένων, παραμέση, τρίτη διεzeugμένων, παρανήτη διεzeugμένων, νήτη διεzeugμένων, τρίτη ὑπερβολαίων, παρανήτη ὑπερβολαίων, νήτη ὑπερβολαίων.

³⁵ τρόπος — термин, указывающий на звуковысотные стороны музыкального материала. Плутарх (De E apud Delphos, 389 D, E. Flacelière) и Псевдо-Плутарх (De musica, 15—18, F. Lasserre) использовали термины τρόπος, τόνος и ἁρμονία как синонимы. Аналогичным образом, завершая античную традицию, Бозций (De institutione musica, IV 15, G. Friedlein) также характеризует как синонимы tropus, modus tonus. Все это говорит о том, что слово τρόπος всегда входило в круг специальной терминологии, когда речь шла о звуковысотных параметрах музыкальных форм (конечно, кроме тех случаев, когда этот термин обозначал другие категории музыкальной практики). Но поскольку приводящиеся фрагменты указывают не столько на структурно-ладовое качество τρόπος, сколько на высотно-тональное, появляется возможность передать это слово удачным термином «ладотональность».

цию, связывают индивидуальность «мелопей» с различными ступенями «полной неизменной системы». Поэтому нет ничего удивительного, что автор KAR 158 col. VIII поступает аналогичным образом, дифференцируя песни посредством звуков своей системы. Античные теоретики указывают на зависимость «мелопей» только от «основных», «главных» точек системы (гипаты, месы, нэты), тогда как в памятнике Двуречья все термины соотносятся со «своими» песнями. Эту разницу нетрудно объяснить большим временным промежутком, отделяющим исторические этапы развития науки о музыке, создавшие эти документы. Скорее всего в античных свидетельствах сохранились лишь остатки некогда более детальной классификации, которую можно обнаружить в KAR 158. col. VIII³⁶.

В чем же смысл такой дифференциации? Если в анализируемом памятнике действительно ведется речь о разделении песен по звуковысотным принципам, то это может быть классификация песен только по ладотональным признакам. Ведь термины KAR 158 col. VIII отражают отличия произведений с помощью различных звуков, способных определять только высотно-тональный уровень ладовой организации. Причем если посредством одного термина обозначаются и лад, и тональность, то, следовательно, в «Каталоге песен» подразумевается одна ладовая структура, переносившаяся на различные высотные уровни. Аналогичная тенденция была обнаружена и в архаический период греческой музыки, когда один и тот же диатонический (διάτονος) ладово-тетрахордный комплекс использовался на различных высотах, именовавшихся «дорийская», «фригийская», «лидийская» и т. д.³⁷ Действительно, при наличии одной-единственной ладовой конструкции нет надобности определять ее особым термином, а важно лишь указать на различие ее высотных положений³⁸. Возможно еще одно объяснение столь пристального внимания к высотным положениям звуковых систем: полное отсутствие интереса у музыковедов той эпохи к их подразделению на особые интервальные структуры. Несмотря на то, что с современной точки зрения это может показаться крайне нелогичным, многие материалы античной теории музыки дают подтверждение такому объяснению (см. хотя бы только что процитированный фрагмент Аристоксена и далее приведенный отрывок из трактата Бакхия). Любая из предлагаемых причин могла явиться основанием для классификации, изложенной в «Каталоге песен».

В абсолютном большинстве случаев объяснение ладотональных форм в античных музыкально-теоретических трактатах базируется на структуре «полной неизменной системы». Так, Клеонид (*Isagoge harmonica*, 4, C. v. Jan) описывает разновидности диатоники, хроматики и энгармонии при помощи ее звуков. Аристид Квинтилиан (*De musica*, III, 13, R. P. Winnington-Ingram) указывает на то, что все «тропы» и «тоны» дают во всех «родах» 28 звуков, т. е. число звуков «полной неизменной системы» в трех родах. Гауденций (*Harmonica introductio*, 23, C. v. Jan) излагает потные

³⁶ Такая мысль подтверждается античными свидетельствами о *παρὰ πηχέσιν* и *ὑπὸ πηχέσιν* (см., например, *Vacchius, Introductio artis musicae* 43, C. v. Jan). Конечно, в древнегреческом музыковедении эти термины обозначали функции «подвижных» ступеней тетрахорда. Но можно предполагать, что до внедрения в музыкальную практику «родов» (γέννη) с различными высотными уровнями «подвижных» ступеней эти термины также обозначали некоторый высотный уровень звучания.

³⁷ Герцман Е. Основные исторические этапы эволюции античного ладового мышления. — В сб.: Научно-методические записки Дальневосточного института искусств. Владивосток, 1975, с. 9—11.

³⁸ Убедительным свидетельством, подтверждающим, что «ладовые» термины некогда указывали лишь на тональный уровень, может служить фрагмент Аристоксена (*Harmonicorum elementorum*, p. 47, R. da Rios): «...ибо среди гармоников называют более низкой гиподорийскую тональность, полутоном выше — миксолидийскую, полутоном (выше) этой — дорийскую, тоном (выше) дорийской — фригийскую, таким же образом другим тоном (выше) фригийской — лидийскую». Подробнее о терминах *δωρίος*, *φρυγίος* и др. как обозначениях высотного уровня звучания см.: *Monro D. The Modes of Ancient Greek Music. Oxf.*, 1984, p. 36—38; *Gombosi O. Die Tonarten und Stimmungen der antiken Musik. Copenhagen*, 1939, S. 11—13.

знаки гиполидийской, гипермиксолидийской, эолийской и гипозолийской тональностей посредством этой системы. Бакхий (Introduction artis musicae, 77, C. v. Jan) представляет этот метод еще более конкретно: «Есть семь видов октавы (τοῦ δὲ διὰ πέντων). Первый... (простирается) как от гипаты (тетрахорда) нижних до парамесы; у древних он назывался миксолидийский. Второй же... как от парипаты (тетрахорда) нижних до триты (тетрахорда) разделенных — назывался лидийский. Третий... как от лиханоса (тетрахорда) нижних до паранэты — назывался фригийский. Четвертый... как от гипаты (тетрахорда) средних до нэты (тетрахорда разделенных) — назывался дорийский. Пятый... как от парипаты (тетрахорда средних) до триты (тетрахорда) верхних — назывался гиполидийский. Шестой... как от лиханоса (тетрахорда средних) до паранэты (тетрахорда) верхних — назывался гипофригийский. Седьмой же... как от месы до нэты (тетрахорда) верхних — назывался гиподорийский». Таким же образом представляет эту последовательность и Птолемей (Harmonicorum libri tres, II, 11, I. Düring). Только он перечисляет эти наименования в обратной последовательности, связывая гипату с гиподорийским «видом», месу — с миксолидийским и т. д., т. е. все в «зеркальном обращении» по сравнению с текстом Бакхия. Но для аргументации излагаемых здесь соображений это не имеет никакого значения. Важно, что во многих источниках ладотональные термины соотносятся со звуками «полной неизменной системы».

Такие свидетельства дают основание продолжить параллели между положениями античной теории и материалом KAR 158 col. VIII:

ešertu	ὑπάτη ὑπάτων μιξολύδιος
kitmu	παρυπάτη ὑπάτων λύδιος
ebbubu	λιχανὸς ὑπάτων φρύγιος
pītu	ὑπάτη μέσων δωρίου
nīd MURUB ₄	παρυπάτη μέσων ὑπολύδιος
nīš GAB.RI	λιχανὸς μέσων ὑποφρύγιος
MURUB ₄	μέση ὑποδωρίου

Однако и в этом случае не следует думать, что такая параллель между терминами «Каталога песен» и названиями античных ладотональных форм утверждает их полную смысловую тождественность. Греческая система и KAR 158 col. VIII являются продуктами совершенно различных музыкальных культур и исторических этапов художественного мышления. Приведенная аналогия дает лишь еще одно подтверждение предположению, что произведения «Каталога песен» дифференцируются по ладотональным особенностям и термины этого памятника могут быть не только наименованиями звуков шумерской «полной совершенной системы», но и названиями «основных» ступеней ладотональных форм³⁹. Поэтому материал KAR 158 col. VIII нужно скорее всего рассматривать как песни, дифференцированные не по ладовым звукорядам, а по высотным уровням ладов, выражаясь современным языком, — по ладотональностям:

45.	23	песни основной (ладотональности)
46.	17	песни приглушенной (ладотональности)
47.	24	песни просветленной (ладотональности)
48.	4	песни открытой (ладотональности)
49.	[...]	песни (ладотональности) пониженной середины
50.	[...]	песни (ладотональности) повышенной (середины)
51.	[...]	песни (ладотональности) середины

³⁹ В 1965 г. А. Килмер высказала аналогичное предположение, но никак его не обосновала (The String of Musical Instruments..., p. 256). Впоследствии, под влиянием взглядов М. Дюшен-Гиймен, предложившей понимать терминологию таблички как обозначение структуры ладов (Duchesne-Guillemain M. Note complémentaire sur la découverte de la Gamme babylonienne. — Assyriological Studies, 1965, 16, p. 272; см. также прим. 7), она отказалась от этой точки зрения.

Возможно, с точки зрения современного строгого музыкально-теоретического взгляда соединение таких определений с категорией ладотональности может вызвать некоторое недоумение. Однако следует помнить, что буквальный перевод древних специальных музыкальных терминов всегда представляется «необычным» с современной точки зрения. Вспомним, что такие античные термины, ставшие уже «естественными» для современного восприятия, как «гипата», «парипата», «лиханос», «меса», «парамеса», «трита», «паранэта», «нэта» в буквальном переводе обозначают «крайняя», «ближайшая к крайней», «указательный палец», «средняя», «ближайшая к средней», «третья», «ближайшая к крайней», «крайняя». Но в течение продолжительного изучения античной музыкальной культуры эти термины «ассимилировались» и стали «обычными». Можно думать, что по мере изучения новых материалов о музыкальной теории Месопотамии в историческом музыкознании будут осваиваться и ее термины.

Но чем объяснить, что в табличке отсутствует «верхняя» часть системы? Предположение о том, что эта система должна иметь продолжение, основывается не на ее отождествлении с греческой, а на терминологии KAR 158 col. VIII. Завершение системы на MURUB₄ противоречит смыслу этого термина. Кроме того, CBS 10996 и RS 15.30 + 15.49 + 17.387 содержат не только термины, известные по «Каталогу песен», но и другие. Конечно, это не означает, что оба указанных памятника в обязательном порядке излагают термины анализируемой вавилонской системы, но и такое допущение не следует оставлять без внимания. Дальнейшие исследования покажут, насколько оно справедливо. Вместе с тем представляется, что ответ на поставленный вопрос заложен в самой специфике песен, зафиксированных в табличке. Имеющиеся сведения о некоторых особенностях древней музыкальной практики показывают, что жанр «любовных песен» не мог звучать в высоких тональных плоскостях. Хорошо известно, что и в Греции, и в Палестине, и в других древних музыкальных культурах в таких тональностях исполнялись произведения, далекие от столь «интимного» жанра, как любовные песни. В высоких тональностях, воспринимавшихся очень динамично и напряженно, звучали френы и погребальные песни⁴⁰, т. е. произведения, никак не соприкасающиеся с тематикой песен, представленных в KAR 158 col. VIII. Следовательно, отсутствие в этой табличке «высоких тональностей» объясняется спецификой жанра.

Таковы основные соображения, вызванные сопоставлением KAR 158 col. VIII с некоторыми положениями античного музыкознания. Изложенные предположения необходимо рассматривать только как один из возможных вариантов решения загадки «Каталога песен».

Е. В. Герцман

⁴⁰ Подробнее об этом см.: Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World. N. Y., 1943, p. 71—73, 230—233. В связи с этим невозможно не вспомнить жанр так называемого «высокого нома» (Ὀρθεῖος νόμος). Псевдо-Плутарх (De musica, 28, F. Lassette) пишет, что «ладотональность высокой мелодии (τῆς Ὀρθίου μελωδίας τρέπον) была так названа из-за высоты ее звучания». Псевдо-Аристотель (Problemata, XIX, 37, C. v. Jan), описывая этот жанр, сообщает, что «высокие номы» трудны для голоса.

KAR 158 COL. VIII AND ANCIENT GREEK MUSICOLOGY

Ye. V. Gertsman

The author offers a conjecture as to the meaning of special terms in KAR 158 col. VIII. The conjecture is based on the fact that in early musical cultures, for purposes of perception and genre classification, the pitch-level was a decisive factor. Comparison of the terms used on the tablet under discussion with the Greek «Perfect Systems» shows there is a meaning common to them both: in both instances the terms designate the pitch. The presence of *ša* does not contradict this treatment of the material, since, like the Greek χορδή *ša* has the meanings «string» and «sound» and «degree of the scale». The material discussed by the author indicates that the tablet presents a catalogue of songs distributed over seven tonalities. Thus the terms in the tablet are analogous to the Greek Dorian, Phrygian, Lydian and similar modes, which also designate tonalities, and not harmonies as was thought earlier.