

УДК 781.43:788(091)  
 ББК 85.310,5г + 85.315.7-5(0)32

К.А. КВАШНИН

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ЭПОХУ АНТИЧНОСТИ

---

**Константин Александрович Квашнин,**  
 Нижегородская государственная консерватория  
 им. М.И. Глинки,  
 профессор  
 Пискунова ул., д. 40, Нижний Новгород, 603095, Россия  
 кандидат искусствоведения, доцент  
 E-mail: kka946@rambler.ru

---

**Реферат.** В статье рассматриваются особенности музыкального интонирования, присущие периоду античного развития музыкального искусства. Актуальность темы обусловлена необходимостью изучения вопросов, связанных с зарождением музыкального интонирования. В связи с этим указываются используемый в данное время духовой инструментарий, характерные исполнительские приемы и способы, позволявшие избежать объективных на то время противоречий в инструментальном музицировании и одновременно обосновывавшие такие направления в музыке, как микрохроматика, экмелика. Уточняется понятие «мусикия» в трактовке античных греков, разделяющих виды искусства на мусические (музыка, танец, поэзия) и не мусические (скульптура, рисунок). Подобная дифференциация обосновывает рождение феномена интонирования, имеющего в своей основе временное состояние, означающее гармоническое единство человека и природы. В работе анализируют-

ся старинные музыкальные лады, послужившие в Древней Греции возникновению парадигмы о прямой связи музыки и характера человека, названной учением об этосе. Сопоставление интонационных особенностей античных музыкальных ладов и психических свойств человека приводит в дальнейшем историческом развитии музыкального интонирования к теории аффектов — музыкальному учению, активно использовавшему почти все элементы, составляющие язык музыки (темп, ритм, ладотональность, метр, интервалуку и т. п.), для рождения у слушателей сильных эмоциональных переживаний, душевного волнения и страсти.

**Ключевые слова:** микрохроматика, четвертитон, экмелика, диатон, хрома, хроя, энармоника, мусикия, этос, гемиолика.

**Для цитирования:** Квашнин К.А. Музыкальное интонирование на духовых инструментах в эпоху Античности // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 184–191.

С наступлением эпохи Античности (VIII в. до н. э.) древними греками, египтянами, римлянами, китайцами, индийцами использовались приемлемые для музыкально-исполнительской практики духовые инструменты. Среди них можно назвать флейты (продольные, поперечные, многоствольные), трубы, авлосы, си-

ринксы. Об этом свидетельствуют многие археологические раскопки и метод углеродного анализа артефактов.

Так, например, в Греции широко использовались инструменты флейтового типа — сиринксы и предшественник гобоя — авлос. Оба инструмента являлись основными участниками различных поэтических праздников, ритуалов, а также часто спортивных мероприятий. Из медных духовых инструментов упоминаются трубы. Поскольку греки уделяли большое внимание вопросам эстетического воспитания молодежи, то исполнительство на музыкальных инструментах (авлетика) входило в качестве обязательной образовательной дисциплины в программу учебных заведений.

В Древнем Риме духовые инструменты были особо распространены. Среди них можно назвать басовую тубу, изогнутый рог (букцину), литуус — прообразы медных духовых инструментов, использование которых было связано в основном с военными действиями или массовыми торжествами, в том числе и с боями гладиаторов. Как правило, они изготовлялись из бронзы.

В древнеиндийской культуре наряду с массой струнных и ударных широко использовались такие деревянные инструменты, как ванкша (разновидность поперечной флейты), шанкша (труба, изготовленная из морской раковины). Применение духовых инструментов в индийской музыкальной культуре свидетельствует об их второстепенной роли в народном музицировании, чаще они использовались в военной сфере.

В Древнем Китае применялось довольно большое количество различных видов деревянных духовых инструментов. В архаических оркестрах преобладало семейство флейтовых: сяо (глиняная продольная флейта), пайсяо (разновидность многостольной флейты Пана, состоящая из 12 бамбуковых трубок), чи (поперечная флейта, обладающая несколькими игровыми отверстиями), юэ (маленькая поперечная флейта). Кроме семейства флейтовых в китайском оркестре были разновидности инструментов гобойного типа — сона и гуань. Среди многочисленных ударных музыкальных инструментов можно отметить тамбурины, односторонний малый барабан, набор колоколов, образующий определенный ладовый звукоряд. Медные духовые инструменты также представлены в китайской культуре. Как правило, они использовались в военных мероприятиях. Для извлечения звука на них применялись воронкообразные мундштуки.

Музыкальная культура античных государств располагала весьма богатым набором духового инструментария. Конструктивному совершенствованию античного музыкального инструментария способствовало активное развитие точных наук, в частности — акустики, в продвижении ко-

торой принадлежит большая заслуга Пифагору, Аристотелю, Аристоксену и другим. Уже к VI в. до н. э. благодаря работам Пифагора (около 500 г. до н. э.), например, стало известно соотношение высоты тона и длины звучащего тела (струны или столба воздуха в канале духового инструмента). Ученому был известен также прообраз монохорда. Во времена Эвклида (к 300-м гг. до н. э.) стали известны важные основы физических закономерностей распространения и отражения звука в воздушной среде. Аристотель (384—322 гг. до н. э.) создал учение о движении и музыке, утверждая, что любой звук, в том числе и музыкальный, создается посредством волновых колебаний [1, с. 217]. Римским ученым Марком Фабием Квинтилианом (35—96 гг. н. э.) было совершено одно из фундаментальных открытий в музыкальной акустике — возбуждение резонанса струны.

## ПРОБЛЕМЫ ИНТОНИРОВАНИЯ В АНТИЧНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

**П**роцессы инструментального и вокального исполнительства в античной музыке сопровождаются определенными проблемами. И тот, и другой вид музицирования относятся к музыкально-исполнительскому искусству, но внимательное рассмотрение позволяет увидеть их существенную разницу. Надо учитывать, что пению первобытного человека было свойственно некоторое растягивание слогов в силу несовершенства голосового аппарата. Практически это выражалось в некотором интонационном глиссандировании в моменты перехода от звука к звуку, что влияло на построение самой мелодии. Воспроизведение той или иной высоты звука при пении не могло быть ступенчатым, как это имело место в инструментальном сопровождении. Певец в ансамблевом исполнении с инструменталистом-духовиком был в состоянии лишь использовать отдельные опорные звуковысотные интонации аккомпанемента, оставаясь в рамках закономерностей «скользящего» пения. Певцу требовалось слышать от аккомпаниатора максимальное звуковысотное приближение к скольжению в игре, хотя в условиях технологического состояния духовых инструментов невозможно было приблизиться к глиссандо иначе как использовав наименьший интервал передувания — 1/4 долю тона, последовательно заполнив им октаву. Инструменталист, в свою очередь, ожидал от певца ступенчатого вида вокализации вместо скользящего. Данное противоречие вело к весьма заметному интонационно-

му несоответствию. Обнаружив этот интонационный недостаток в ансамблевом музицировании, античные ученые пришли к выводу о необходимости использования в музыкально-исполнительской практике единственно возможного способа сближения глассандирующего и ступенчатого перехода от звука к звуку. Открытие выразилось в установлении неограниченных интервальных соотношений, которые нашли свое отражение в микрохроматических применениях древних нотаций. Основным свойством этих введений было совершенно одинаковое значение того или иного интервального соотношения на любой высоте звучания. Отмеченные нотации являются приемлемой формой существования инструментально-хроматических систем. В чем состоит их сущность?

Микрохроматика, применявшаяся древними греками, китайцами, индийцами, арабами, — это своеобразный интервальный род, в котором октава делится на 24 части и каждый полутон — на два четвертитона. В интервальный состав микрохроматики входили главным образом четвертитоны, но встречались также и пятинатоны, шестинатоны, двенадцатинатоны ( $1/5$ ,  $1/6$ ,  $1/12$  тона) и другие микротоны. Знаки этой альтерации не унифицировались и не прописывались в музыкальных текстах. Микрохроматика входила в один из трех родов интервальных систем — так называемый «энгармонический». Главной отличительной чертой энгармоники было наличие в ней интервалов уже полутона (в греческой теории они назывались диэсами). В этой системе струны инструмента должны были настраиваться сверху вниз, в результате чего образовывался квартовый тетрахорд, включающий большую терцию и два четвертитона. Такое музицирование с использованием микроинтервалов относили к экмелике — системе, включающей неопределенные по высоте звуки. Ее характерной чертой были высотно-недифференцированные тоны и отсутствие строгой шкалы, которая могла бы дифференцировать опорные высотные значения нот. Эта интонационная свобода мелодики от полутоновой размерности позволяла экмелике быть весьма выразительной, отражающей некоторую изнеженность, благодаря ис-

пользованию (не исключено — вынужденно, из-за интонационной сложности) утонченной певческой мелизматики. Несмотря на то, что экмелическое пение было распространено меньше, чем другие виды музыкального исполнительства, важно отметить искусное умение древних певцов воспринимать и практически интонировать эти микротоновые соотношения, не говоря уже о наличии соответствующего музыкального мышления.

Подчеркнем, что в основе древнегреческой теории музыки лежал пифагоров строй, который априори обуславливал наличие в звукоряде интервалов, содержащих в своем строении менее чем полтона. Изучая структуру этого музыкального строя, исследователи И.К. Кузнецов и И.Д. Никольцев выявили его октавную незамкнутость (см. Пример 1).

Оказалось, что звуковысотность последней квинты данного звукоряда не совпадает с высотой 64-й гармоники основного тона. Данное несоответствие является причиной весьма существенной разницы по высоте между звуками *his* и *c*, составляющей около 23 центов. Оно обуславливает возникновение так называемой пифагоровой коммы — акустического явления, при котором на протяжении одной октавы могут образовываться 36 разных по высоте звуков (например, *c*, *his*, *deses* не совпадают по высоте) [2, с. 5].

Мы остановили внимание на этом примере для того, чтобы подчеркнуть, что указанные несоответствия в высоте являются не только математической особенностью. Практически эти микротоновые соотношения обуславливали прямые интонационно-исполнительские требования, предъявляемые в те времена к музыкантам, и, следовательно, предполагали соблюдение определенной смысловой окраски данного звука. Подобные же примеры отмечает в своем исследовании Р.А. Исхакова-Вамба, установившая, что в фольклоре некоторых стран Азии и Аравийского полуострова в настоящее время встречаются примеры использования музыкального строя, включающего в себя звукоряд, состоящий из 17 тонов. Исполнительство этой музыки осуществляется на восточном струнном инструменте, имеющем название «уд» [3, с. 12] (см. Пример 2).



Пример 1. Пифагоров строй [2, с. 5]



Пример 2. Звукоряд из 17 тонов [3, с. 12]

Существование многотоновой ладовой системы в музыкальной культуре различных народов подтверждается исследованиями других авторов. Например, гармоническим особенностям древнегреческой музыки уделил внимание Ю.Н. Холопов. В частности, он отметил, что структура национального лада этого народа содержит диатоны и хромы, (так называемые окраски или хрои). Хрои (окраски) определяли различные варианты интервалов больших, малых секунд и других интервалов. Опираясь на многие трактаты Аристоксена, Ю.Н. Холопов указывает на наличие в греческой музыке шести и даже восьми окрасок, содержащих от двух до пяти диатонов, два-три хрома и одну энгармонию. Названные структуры лада определяли не объем интервала, а скорее ту или иную музыкальную окраску [4, с. 127].

## ЭКМЕЛИКА КАК ОСНОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ

**Э**кмелика, весьма активно используемая в древности, предстает своеобразным фундаментом музыкальной колористики, определяя на многие годы вперед требования к исполнительскому интонированию. Для последнего характерной чертой была, прежде всего, свобода и органичность интерпретации музыкального произведения. Здесь имел значение индивидуальный подход музыканта к исполняемой музыке, профессионализм ее прочтения, а следовательно, и степень личной активности по отношению к ней, наличие у инструменталиста собственной творческой концепции воплощения замысла произведения.

Важно отметить, что экмелика не являлась фактором, определявшим исключительно музыкальную деятельность человека. Это понятие у древних греков (как, впрочем, и понятие «музикия») не во всех случаях имело отношение к музыке. Данным термином обозначались и непосредственно виды искусств, и какие-либо события в жизни людей, включая разнообразные формы их поведения. Изучая наследие античного философа Платона, современный исследователь А.Ф. Лосев отмечает, что греческий мыслитель вкладывал в понятие «музический» смысл весьма далекий от музыкальной деятельности. Поскольку значение слова «музыкальность», пишет автор, имеет в античном искусстве широкое понимание, то использование Платоном понятия «музикия» связывается более всего с содержанием слова «образование» (музический — образованный). По мнению исследователя, подобный подход древних

греков к пониманию музического лишь подтверждает их позицию в толковании музыки как синкретичного феномена сознания. Поэтому он указывает на мнение Платона, который трактовал музикию не иначе как специальный способ мышления, в процессе которого человек, активно используя логос, выражает свое отношение к «потоку жизни», непрерывности психической «текучести». Слово «музыка» в произведениях Платона является производным от термина *mosthai* (ощупывать, исследовать), что явно свидетельствует о весьма широкой трактовке этого понятия. Исходя из этого, в позиции А.Ф. Лосева подчеркивается мысль о значении древнегреческого термина «музикия», которое отражает важную человеческую способность субъективной интерпретации (интонирования) реальной действительности в процессе ее восприятия и исследования [5, с. 59].

Подробное изучение сущности музического искусства позволяет увидеть, что оно включает в себе некоторое разграничение видов античного искусства. Одни, в основе которых лежало остановившееся время (скульптура, рисунок), не считались музическими. Другие же искусства (музыка, танец, поэзия и т. п.), имеющие в своей основе временное развитие с учетом гармоничного единства человека и природы, обладают феноменом интонирования. Таким образом, музические искусства, согласно позиции Платона в отношении понимания термина «музический», характеризовались такими эпитетами, как верный, точный, нефальшивый, незаблуждающийся, и имели в своем основании процесс интонирования той реальности, которая находилась во временном движении и развитии.

## АНТИЧНЫЕ МЫСЛИТЕЛИ О МУЗЫКАЛЬНОМ ИНТОНИРОВАНИИ

**М**узыкально-поэтическое интонирование представляло для греков большое практическое значение, особенно в решении вопросов этического воспитания. На его важность указывал Платон в учении об этосе, где особое внимание уделял значению ритмических свойств музыки. Другой великий мыслитель — Аристотель, анализируя интонационно-выразительный смысл музыкального искусства, отмечал три его назначения, актуальные для реализации ряда следующих задач: «1) ради воспитания, 2) ради очищения, 3) ради интеллектуального развлечения» [6, с. 229]. При этом он подчеркивал важность структурных элементов, которые выдвигают музыкальное интонирование в ряд важнейших элементов выразительности музыки: «...ритм и мело-

дика содержат в себе приближающееся к реальной действительности отображение гнева и кротости, мужества и всех противоположных ему свойств, а также и прочих нравственных качеств» [6, с. 644]. Механизмом воздействия этих и многих других элементов музыкально-исполнительского интонирования является, по мнению современного исследователя С. Маркуса, способностью возбуждать в сознании человека необходимые для восприятия эмоции, переживания и другие психические состояния [7, с. 44].

Греческие теоретики внесли в науку о музыкальном интонировании новые взгляды и представления о ладах, которые нашли свое широкое применение в последующие века. Главной причиной обращения греков к музыкальным ладам была возможность, по их убеждению, воздействовать на психологическое состояние человека. Общей направленностью их внимания в исследовании музыки была модель мироздания и сам человек со всеми его психологическими свойствами. Особое внимание отводилось чувствам индивида, образующим целый ряд важных личностных качеств, среди которых особо выделяются характер, эмоции, переживания и т. п. Если учесть, что названные психические состояния в переводе с греческого языка обозначаются словом «эмос» [8, с. 590], то в целом связь музыки и характера человека принято было называть учением о музыкальном этосе, в создании которого ведущая роль принадлежит Платону и Аристотелю. Так, после анализа интонационных структурных элементов музыки (мелодия, темп, ритм, тембр, лад) авторами установлено, что все они неповторимы и сугубо индивидуальны в сфере практического музыкального исполнительства, так же, как и вербальная интонация, и собственно натура каждого человека, т. е. указанные структурные составляющие музыки из-за своей оригинальности обладают этосом. Наиболее подходящим и обобщающим мерилем реализации музыкального потенциала авторами были избраны следующие античные лады. В народной музыке они, как правило, использовались в соответствии с конкретными интонационными характеристиками и образностью.

Дорийский лад (из группы минорных), например, соответствовал мужественному, несколько величественному характеру музыки. Вместе с этим в нем присутствовал оттенок мрачности. Указанную окраску этому ладу придавала высокая шестая ступень. Фригийский звукоряд основан также, как и предыдущий, на миноре. Низкая вторая ступень лада придает музыке некоторую страстность. Лидийский лад, имевший широкое распространение в большинстве стран Восточного Средиземноморья, основывался на последовательности натурального мажорного звукоряда. Высокая четвертая ступень этой гаммы создает необычную для мажора инто-

нацию, что в целом придает звучанию скорбный характер. Миксолидийский лад построен на стандартном виде мажорной гаммы. Особенность данного звукоряда обуславливается низкой седьмой ступенью, что придает звучанию страстные, загадочные и жалобные интонации. Ионийский лад — обычный мажор, дошедший до нашего времени без изменений, который характеризовал интонационную легкость и непринужденность. Эолийский лад, как параллельный звукоряд предыдущему мажорному (ионийскому), интонационно отображал глубокие чувства любви. Локрийский лад по сравнению с натуральным минором имеет различие сразу в двух ступенях: низкие вторая и пятая.

У древних народов существовали также и другие музыкальные лады: пентатоника, гемииолика, диатоника. Для первого, бытовавшего еще в Древнем Китае и дошедшего до настоящего времени, самым характерным признаком является отсутствие полутонов. Вместе с тем, пентатоника образует мажорный и минорный звукоряды, которые различаются по состоянию третьей ступени лада. Мажорный лад обусловлен упущением четвертой и седьмой ступени, а минорная интонация пентатоники не имеет второй и шестой ступени. Гемииолика, пожалуй, общеизвестный во всех странах лад, поскольку представляет собой звукоряд, построенный по полутонам и сохранившийся неизменным до настоящего времени. Главная же черта многочисленных ладовых систем (в том числе и микрохроматики, содержащей 18, 22 и 24 ступени) народов Востока — отрицание температуры и катарсическое отношение к музыкальному тону. Миссия звука, как отмечает У Ген-Ир, ссылаясь на установления восточной философии (буддизм, конфуцианство), — «поддержание гармонии на Небе и Земле» [9, с. 129]. Подобная философская основа определяла и методы музыкального воспитания, которые, согласно выводам Г.А. Гвоздевой, предусматривали медитативное сосредоточение, позволяющее воспринимать звуки Вселенной, «постижение музыки в единстве звука, слова, жеста», культивирование духовности обучаемого на примере личности гуру [10, с. 41–57]. Древние индусы, например, ассоциировали свои национальные звукоряды с психоэмоциональными состояниями человека. Профессиональный музыкант, кроме технологического владения инструментом, должен был обладать способностью психологического проникновения в эмоционально-душевное состояние слушателей и точно осознавать уместность мелодии в конкретный момент выступления. Для этих целей индусы создавали специальные мантры — характерные мелодические образования, иницирующие душевное равновесие, преодоление жизненных трудностей, достижение творческих успехов и т. п.

Подобная практика воспитания инструменталистов обуславливала заметное различие в семантике музыкально-культурных традиций китайцев, индусов, арабов, с одной стороны, и греков, римлян, с другой.

По мнению Н.Г. Шахназаровой, если в древнегреческой эстетике (Платон, Аристотель, Аристоксен) отношение к использованию музыкальных ладов строилось в основном на потенциале их этического воздействия, важного для гражданского устройства идеального государства, то в интонационной природе звуковой шкалы музыкантов (певцов и инструменталистов) Индии и стран Азии и Востока превалировало образно-эмоциональное начало. Для исполнительства раг, мугамов, мукамов, отмечает исследователь, характерным является выделение тех или иных ступеней лада, их варьированное изложение, богатое применение в импровизациях секвенций и орнаментики. Подобное музицирование неизбежно предполагает интонационное богатство, основанное на многообразии эмоциональных нюансов, всевозможных способах артикуляции, «филигранной шлифовки попевок, их многокрасочного обыгрывания, высвечивания тех или иных граней» [11, с. 54–55]. Подтверждая эту мысль, известный композитор, музыкальный теоретик и исследователь У. Гаджибеков весьма исчерпывающе приводит примеры эстетических и психологических образных характеристик музыкальных ладов азербайджанской народной музыки. Так, он выделяет интонации мужества и бодрости («раст»), веселого настроения («шур»), любви («сегах»), печали («шустэр»), возбуждения и страстности («чаргах»), грусти («Баяти-Шираз»), трагизма («Хумаюн») [12, с. 9].

Совершенно очевидно, что перечисленные эмоциональные состояния, как и их тончайшие оттенки, закрепились в сознании человека в течение веков и вошли органической составляющей в музыкально-культурную традицию народа. Эта традиция требует от исполнителя умения воспринимать и эмоционально трактовать музыкальный лад, который заранее обуславливает содержательные рамки произведения. В отличие от европейского музыканта, воспитанного на тонально-гармоническом мышлении и строящего свое музицирование на принципах борьбы неоднородных аспектов произведения (динамика, агогика, артикуляция, гармония и т. п.), представитель восточной музыкально-культурной традиции должен заботиться о своем внутреннем состоянии, которое было бы способно наиболее адекватно отразить тончайшие содержательные нюансы исполняемого сочинения. Музыкант, всецело занятый лирическими переживаниями, по определению Н.Г. Шахназаровой, «предстает вне общественных связей, вне своего социального статуса» [11, с. 61].

## ЗНАЧЕНИЕ МИКРОХРОМАТИКИ В ВОПРОСАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ

Рассмотренная выше система микротонов, широко применявшаяся древними греками, китайцами, индийцами, арабами, не образует музыкальный лад. Ее следует называть скорее музыкально-интервальным родом, в котором октава делится на 24 части и каждый полутон — на 2 четвертитона. Такое музицирование с использованием микроинтервалов относили к экмелике — системе, включающей звуки неопределенной высоты. Практическое же использование этого интервального рода было менее распространено, чем указанные выше античные музыкальные лады. Аристотель, например, не раз отмечал свое уважение к дорическому ладу, способному, по его мнению, отражать основные национальные качества греческого народа: спокойствие, сдержанность и мужественность. Сравнивая его с характеристиками других ладов, великий мыслитель констатировал: «...мы всегда отдаем предпочтение середине перед крайностями, по-нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами» [6, с. 643]. Весьма убедительно и одновременно поэтично мнение А.Ф. Лосева относительно интонации этого вида античного лада, отражающего в своем звучании «величественную, неувыдающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, притушенную, задумчивую и печальную музыку. Так задумчива, печальна, благородна вся греческая скульптура» [1, с. 85].

Учение о музыкальном этосе как очень точном сопоставлении интонационных особенностей античных музыкальных ладов и психических свойств человека стало настолько сильным средством воздействия на людей в эпоху Античности, что преобразовалось в дальнейшем историческом периоде развития музыкального интонирования в теорию аффектов — парадигму, обуславливавшую почти все элементы, составляющие язык музыки (темп, ритм, ладотональность, метр, интервалику и т. п.) для создания у слушателей сильных эмоциональных переживаний, душевного волнения и страсти.

Данной интонационной парадигме, являвшейся по сути и этико-теоретической, античные мыслители придавали педагогическое и гражданственное значение. Пифагор, например, усматривал в этом учении возможность не только просветления и успокоения души, но и рекомендовал в качестве медицинского средства, способного излечивать от различных телесных недугов. Аристотель

относил потенциал учения о музыкальном этосе к необходимому способу использования музыкально-интонационных средств для чудодейственного влияния на воспитание людей. Обоснованность взглядов этих великих ученых определялась тем, что музыка в принципе способна отображать эмоции человека, его переживания, устремления, и тем самым воздействовать на него через возникающие ассоциации. Кроме того, музыкальное искусство, благодаря своему художественно-интонационному потенциалу, имеет возможность прямого физиологического влияния на эмоции, восприятие и мышление человека.

Практическое внедрение в жизнь названного учения осуществлялось в античных школах. Древние уважали образованность и считали престижным обладание научными знаниями и искусством. Например, в Афинах система образования предусматривала гармоническое развитие молодых людей, сочетающее физическое и духовное совершенство. До 14 лет юноши изучали грамматику и кифаристику. Последняя дисциплина была направлена на обучение декламации, пению, танцу, а также игре на музыкальных инструментах. Аристотель создал школу при храме Аполлона Ликейского, в которой также обучали наукам и искусству. В римских школах риторов, кроме преподавания философии, права, математики, обязательно обучали музыке как дисциплине, входящей в понятие «7 свободных искусств», включенных в образовательную систему страны, направленных на развитие эмоциональной сферы молодых людей.

Приведенные примеры свидетельствуют о серьезном отношении античного общества к разработанному великими мыслителями учению о музыкальном этосе, основным содержательным аспектом которого является музыкальное интонирование, достигшее в эпоху Античности уровня развития, предопределившего на многие века вперед его возрастающее значение.

Таким образом эпоха Античности явилась периодом активизации в развитии всех областей знаний человека, и значительная роль в данном процессе принадлежит великим мыслителям древности. Музыкальное интонирование, благодаря работам Платона, Пифагора, Аристотеля, Аристоксена и других ученых, получило подлинно научное толкование и перспективы дальнейшего развития. Сформированный античный инструментальный и способы интонирования, рассмотренные через

призму учения об этосе в системе применения различных видов античных ладов, явились впоследствии основополагающим фактором в становлении теории аффектов.

Изучение этоса, его возможность активно воздействовать на психо-эмоциональное состояние человека раскрывает широкие перспективы музыкально-исполнительского интонирования и по настоящее время. При этом отмеченные аспекты актуальны и в национальных музыкально-культурных традициях, учитывая их философско-мировоззренческие различия, как в музыкальном воспитании, так и в семантике исполнительского интонирования.

#### Список источников

1. Античная музыкальная эстетика. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. 330 с.
2. Кузнецов И.К., Никольцев И.Д. Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке // Искусство музыки: теория и история. Вып. 1–2. Москва : ГИИ, 2011. 70 с.
3. Исхакова-Вамба Р. О семнадцатиступенной системе восточной музыки. Казань : Новое знание, 1998. 31 с.
4. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. Москва : Лань, 2003. 544 с.
5. Лосев А.Ф. Учение Платона об искусстве. История античной эстетики. Высокая классика. Т. III. Москва : Искусство, 1974. 249 с.
6. Аристотель. Политика // Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. Москва : Мысль, 1983. 830 с.
7. Маркус С.А. История музыкальной эстетики. Т. I. Москва : Музгиз, 1959. 316 с.
8. Лосев А.Ф. Этос // Философская энциклопедия : в 5 т. Т. 5. Москва : Сов. энциклопедия, 1970. С. 590.
9. У Ген-Ир. К проблеме изучения традиционной музыки стран дальнего востока (Китай, Корея, Япония) // Научно-теоретический журнал. Санкт-Петербург : Астерион, 2008. № 4. С. 122–132.
10. Гвоздевская Г.А. Музыкальное воспитание в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов Древности и Средневековья (на материале Индии, Китая, Японии) : дис. ... канд. пед. наук. Москва : МГТУ, 1999. 154 с.
11. Шахназарова Н.Г. О двух концепциях музыкального профессионализма // Избранные статьи. Воспоминания. Москва : ГИИ, 2013. С. 48–71.
12. Гаджибеков У.А.-Г. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945. 116 с.

## MUSICAL INTONATION ON WIND INSTRUMENTS IN ANTIQUITY

KONSTANTIN A. KVASHNIN

M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 40,  
Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603095, Russia  
E-mail: kka946@rambler.ru

**Abstract.** *This article discusses the features of musical intonation, inherent in the ancient period of development of the musical art. This topic is relevant, because it is necessary to examine the issues related to the origination of the musical intonation. In this connection, the article considers currently used wind instruments, specific techniques of performance, and the methods that allowed to avoid the objective for that time contradictions in instrumental music playing and, at the same time, that were substantiating such musical directions as microtonal and ekmelic music. The article clarifies the concept of “musike” in the interpretation of ancient Greeks, who divided the arts into musike (music, dance, poetry) and not musike (sculpture, painting). This differentiation justifies the birth of the phenomenon of intonation, based on the temporary state that represents a harmonious unity of man and nature. The work analyses the old musical modes that initiated in ancient Greece the appearance of the paradigm of direct connection between music and human nature, named the doctrine of ethos. The comparison of intonational features of the ancient musical modes and human mental properties leads, during the further historical development of musical intonation, to the doctrine of the affections, which actively used almost all the elements that make up the language of music (tempo, rhythm, mode tonality, meter, interval, etc.) to arouse in the listeners strong emotions and passions.*

**Key words:** microtonal music, quarter tone, ekmelic music, diaton, chroma, chroai, enharmonica, musike, ethos, hemiolica.

**Citation:** Kvashnin K.A. Musical Intonation on Wind Instruments in Antiquity, Observatory of Culture, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 184—191.

### References

1. *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Antique Musical Aesthetics]. Moscow, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Publ., 1960, 330 p.
2. Kuznetsov I.K., Nikoltsev I.D. Mikrotonovye sistemy v otechestvennoi i zarubezhnoi muzyke [Microtonal Systems in Russian and Foreign Music], *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. Vyp. 1–2* [Art of Music: Theory and History. Issues 1–2]. Moscow, GII Publ., 2011, 70 p.
3. Iskhakova-Vamba R. *O semnadsatstupennoi sisteme vostochnoi muzyki* [On the Seventeen-Degree System of the Eastern Music]. Kazan, Novoe Znanie Publ., 1998, 31 p.
4. Kholopov Yu.N. *Garmoniya. Teoreticheskii kurs* [Harmony. The Theoretical Course]. Moscow, Lan' Publ., 2003, 544 p.
5. Losev A.F. *Uchenie Platona ob iskusstve. Istoriya antichnoi estetiki. Vysokaya klassika. T. III* [Plato's Teachings on Art. The History of Ancient Aesthetics. The High Classic. Vol. III]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, 249 p.
6. Aristotle. *Politika* [Politics], *Aristotel'. Soch. v 4 t. T. 4* [Aristotle. The Works in 4 Volumes. Vol. 4]. Moscow, Mysl' Publ., 1983, 830 p.
7. Markus S.A. *Istoriya muzykal'noi estetiki. T. I* [The History of Musical Aesthetics]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959, 316 p.
8. Losev A.F. *Etos* [Ethos], *Filosofskaya entsiklopediya: v 5 t. T. 5* [Philosophical Encyclopedia: in 5 Volumes. Vol. 5]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1970, p. 590.
9. U Gen-Ir. *K probleme izucheniya traditsionnoi muzyki stran dal'nego vostoka (Kitai, Koreya, Yaponiya)* [To the Problem of Studying the Traditional Music of the Far East Countries (China, Korea, Japan)], *Nauchno-teoreticheskii zhurnal* [Scientific and Theoretical Journal]. St. Petersburg, Asterion Publ., 2008, no. 4, pp. 122–132.
10. Gvozdevskaya G.A. *Muzykal'noe vospitanie v stranakh Vostoka v kontekste filosofsko-mirovozzrencheskikh traditsii periodov Drevnosti i Srednevekov'ya (na materiale Indii, Kitaya, Yaponii)* [The Music Education in Eastern Countries in the Context of the Philosophical Traditions of the Periods of Antiquity and Middle Ages (on the Material of India, China, Japan)], Cand. ped. sci. diss. Moscow, MGGU Publ., 1999, 154 p.
11. Shakhnazarova N.G. *O dvukh kontseptsiyakh muzykal'nogo professionalizma* [About Two Concepts of Musical Professionalism], *Izbrannye stat'i. Vospominaniya* [Selected Articles. Memoirs]. Moscow, GII Publ., 2013, pp. 48–71.
12. Gadzhibekov U.A.-G. *Osnovy azerbaidzhanskoi narodnoi muzyki* [Foundations of the Azerbaijani Folk Music]. Baku, 1945, 116 p.