



ПОВОЛЖСКАЯ АКАДЕМИЯ  
ОБРАЗОВАНИЯ И ИСКУССТВ  
ИМЕНИ СВЯТИТЕЛЯ АЛЕКСИЯ МОСКОВСКОГО

КАФЕДРА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ АНТИЧНОСТИ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ (ЧАСТЬ I)



ISBN 978-5-6055538-0-9

ПОВОЛЖСКАЯ АКАДЕМИЯ СВЯТИТЕЛЯ АЛЕКСИЯ ♦ ТОЛЬЯТТИ ♦ 2025

Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,  
митрополита Московского»

*Кафедра исполнительского искусства и музыкального образования*

# **МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ АНТИЧНОСТИ**

Учебно-методическое пособие

Часть I

ISBN 978-5-6055538-0-9

Поволжская академия Святителя Алексия

Тольятти, 2025

УДК 78  
ББК 85.03  
М 89

*Рецензенты:*

*Е.Н. Прасолов*, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой исполнительского искусства и музыкального образования Поволжской академии Святителя Алексия;  
*В.В. Ходырева*, кандидат педагогических наук, доцент

**М 89 Музыкальная культура эпохи Античности:** учебно-методическое пособие / сост. Е.В. Эйкерт. Часть I. – Тольятти: Поволжская академия Святителя Алексия, 2025. – ISBN 978-5-6055538-0-9.

Учебно-методическое пособие «Музыкальная культура эпохи Античности» (ч. 1) предназначено в качестве дополнительного учебного материала для изучения данного раздела в курсе истории зарубежной музыки на исполнительских отделениях консерватории АНО ВО «Поволжская академия образования и искусства имени Святителя Алексия, митрополита Московского».

Поскольку изучаемая эпоха представлена автором не только в узкомузыкальном, но и в историко-культурном плане, настоящая работа может быть интересна и широкому кругу любителей музыки.

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом Поволжской академии Святителя Алексия.

Текстовое электронное издание.

Минимальные системные требования: IBM PC-совместимый компьютер: Windows Vista/7/8/10/11; ПИИ 500 МГц или эквивалент; 128 Мб ОЗУ; SVGA; CD-ROM; Adobe Acrobat Reader.

© Эйкерт Елена Валентиновна, 2025

© Поволжская академия Святителя Алексия, 2025

Учебное издание

Составитель:  
*Эйкерт Елена Валентиновна*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ АНТИЧНОСТИ

Учебно-методическое пособие

Часть I

*В авторской редакции*

Художественное оформление, компьютерное проектирование:

*В. Горбачева*

Дата подписания к использованию 29.12.2025.

Объем издания 2,19 МБ.

Комплектация издания: компакт-диск, первичная упаковка.

Заказ № 2-57-25. Тираж 50 экз.

Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,  
митрополита Московского», 445028, г. Тольятти, ул. Революционная, 74. Сайт:  
pravinst.ru

## СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	6
Глава I. Место и значение музыки в античном обществе.....	9
Глава II. Музыка – слово – поэзия.....	14
Глава III. Музыка в античном театре.....	22
Рекомендуемая литература.....	32

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Изучение музыкальной культуры античности является чрезвычайно важным и сложным этапом освоения студентами курса истории зарубежной музыки, т.к. это практически первая большая тема, изучаемая первокурсниками, не имеющими еще опыта самостоятельного прорабатывания необходимого материала, его логического осмысления и т.п. Кроме того, этот раздел требует культурологического, философски- эстетического подхода, поскольку в ходе его изучения поднимаются и решаются такие проблемы, как: происхождение искусства вообще, его роль и значение в обществе, взаимоотношения разных видов искусств и т.д. Самым сложным, пожалуй, является тот факт, что изучать приходится не столько саму музыку (единичные образцы которой дошли до нашего времени, но не могут иметь точную расшифровку), а литературу о ней, которая содержится в трудах античных ученых и философов.

Античная литература о музыке весьма обширна и многообразна. Помимо специальных трактатов о музыке (Аристоксена, Птолемея и др.) сведения о музыке и музыкальной теории содержатся в философских трактатах, сочинениях по этике, воспитанию и религии, математике, риторике, медицине, космологии и астрономии (Пифагора, Платона, Аристотеля, Плутарха, Филолая, Дамона и др.).

В настоящее время исследования, посвященные проблемам античной музыкальной культуры, укладываются в сравнительно немалую библиографию. Среди крупных зарубежных исследователей необходимо отметить Р. Вестфалю (античная метрика и ритмика), Ф. Геварта (общие вопросы музыкальной теории), Л. Гамберини (о связях музыки и трагедии), Сандена (особенности античной полифонии), Ж. Комбарье (музыка в античном театре), Г. Аберта (история древнегреческой музыки и музыкальная культура

Рима), К. Закса (музыкально-теоретические воззрения и инструменталистика античности), венгерского философа Д. Золтаи. Особое место занимает труд Э. Пёльмана, который осуществил полное издание всех сохранившихся фрагментов древнегреческой музыки, с расшифровкой и переводом на пятилинейный нотный стан.

Из отечественных изданий особо ценными видятся работы Р.И. Грубера, А.Ф. Лосева и В.П. Шестакова, которые осветили развитие музыкальной эстетики античности в социокультурном и философском аспектах, а также Е.В. Герцмана, который исследует особенности античного ладотонального мышления. Главная ценность монографии Герцмана заключается в том, что автор приходит к познанию ладового мышления античности через анализ музыкально-теоретических памятников эпохи, большинство из которых до него не было переведено на русский язык.

Вышеназванные работы по интересующей нас теме носят узконаправленный, специфико-исследовательский характер. Изучение же ее студентами-первокурсниками исполнительских специальностей, думается, как уже говорилось, требует применения культурологического подхода, который обеспечивает рассмотрение музыки в социокультурном контексте, способствует выявлению ее места в системе искусств и художественной культуре данного исторического периода, а также влияния на развитие культуры и искусства последующих эпох.

Хочется надеяться, что предлагаемая методическая разработка послужит дополнительным учебным пособием, благодаря которому студенты смогут постичь хотя бы некоторые особенности достижений все более отдаляющейся от нас, но одновременно все более привлекательной, таящей массу непознанного эпохи античности именно не только и не столько в узком музыкальном, но в самом широком историко-культурном плане. Данная работа представляет собой первую часть пособия и содержит всего три

раздела (во второй части планируется также три раздела: музыкальная эстетика, теория и исполнительство).

В конце каждого раздела предлагаются вопросы по ключевым понятиям рассмотренной темы.

## ГЛАВА I

### МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В АНТИЧНОМ ОБЩЕСТВЕ

Широко известно, что музыка античной эпохи не была самостоятельным видом искусства, т.к. еще не отделилась из сферы общественной практики, будь то воспитание, медицина или магия, религия и пр. На раннем этапе развития античной культуры музыка существовала в *синкретическом единстве* с другими искусствами: поэзией, танцем, жестом, сценическими драмами или в *синтезе* с ними – в эпоху расцвета.

Понятие «музыка» как оно употреблялось в контексте греческого языка и мышления имеет свои особенности. Под словом «музыка» древние греки понимали «мусическое искусство», «искусство муз», то есть всякое занятие, находящееся под покровительством муз.

И все же музыка более, чем какой-либо другой вид искусства, привлекала к себе внимание современников. Объясняется это внимание той особенной ролью, которую она играла в общественной и личной жизни людей.

В греческих городах-государствах Афинах, Фивах, Спарте и др. музыке придавали государственное значение: обучение музыкальному искусству, его теории, приемам исполнения было обязательной частью воспитания и образования свободных граждан. Не случайно, «мусический» с греческого означает «образованный» - то есть тот, кто получил музыкальное воспитание.

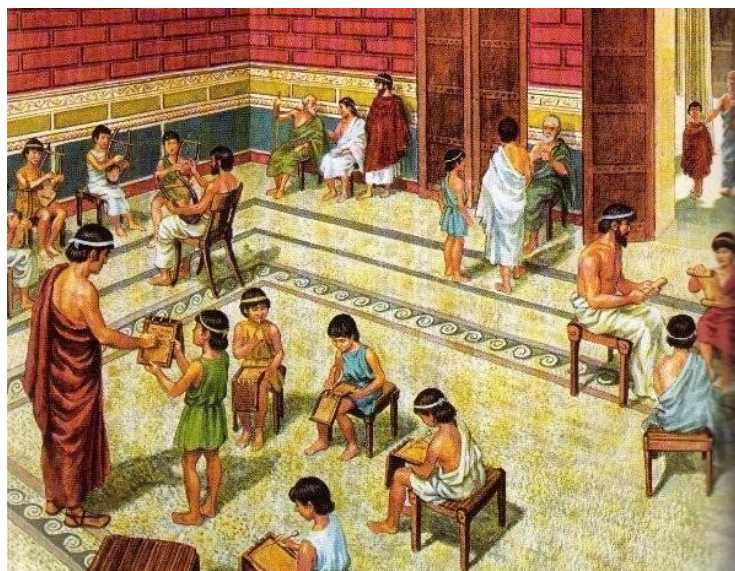


Рис.1. Обучение письму, декламации и музыке происходило одновременно

Быстрому развитию искусств способствовал характер общественной практики Эллады, в частности, демократический характер общественного строя<sup>1</sup>, ярко проявившийся в многочисленных соревнованиях самодеятельных художественных коллективов, представителей отдельных родоплеменных объединений, а то и целых полисов, что привело уже к IX в. до н.э. к организации в государственном масштабе общегреческих игр-соревнований, чем далее, тем более включавших «мусические» искусства в число объектов соревнования. В IX веке учреждаются **олимпийские** игры в Олимпии (документально установленные с 776 г.); около 590 г. до н.э. – **пифийские** игры в Дельфах; в эти же годы (около 582 г. до н.э.) приобретают общегреческое значение **истмийские** игры на Коринфском перешейке и **немейские** игры в Арголиде (573 г. до н.э.).

---

<sup>1</sup> Имеются в виду свободные греки, а не рабы.



Рис. 2. Открытие олимпийских состязаний

Если на олимпийских играх в честь Зевса музыкальные состязания отсутствовали, то в дельфийских играх в честь Аполлона «мусические» искусства занимали ведущую роль (равно как в немейских и истмийских играх). Состязались между собой певцы-солисты, хоры, инструменталисты, поэты-сочинители стихов и песен различных городов-государств. Весьма значительно было участие «мусических» искусств в празднествах отдельных полисов: в **спартанских** «Карнеях» (с 676 г.), в **афинских** «Панафинеях» и «Дионисийских празднествах». Это еще раз подтверждает, что музыке придавалось государственное, а в аристократической, воинственной Спарте – и чисто военное значение.

В таких условиях на протяжении двух-трех веков осуществился стремительный расцвет древнегреческой культуры и искусства, в том числе и музыки.

Шумной и роскошной музыкальной жизнью жила и римская столица. Музыкой обставлялись пышные зрелища, кровавые цирковые состязания и военные походы. Здесь создавались огромные оркестры, которые призваны были удовлетворять прихоти и возбуждать пресыщенные аудитории. Известно, что у римлян были поговорки, в которых точно отразилась роль некоторых музыкальных инструментов в общественной жизни. К примеру, «Посреди звучания труб» (означало «В разгар битвы»)

или «Посылай за трубачами» (подразумевалось, что надо готовиться к похоронам) и др.

Будни бедняков и пиры богачей, народные веселья и общественные церемонии, домашние вечеринки и царские приемы, охота и жертвоприношения, уединенные встречи влюбленных и победные возвращения войск – все сопровождалось музыкой.

Огромный временной промежуток отделяет нас от эпохи античности, однако о музыкальной культуре этой эпохи мы знаем гораздо больше, чем о музыке предшествующего периода благодаря сохранившимся литературно-поэтическим и изобразительным источникам. Мир музыки, музыкальные воззрения отражены в мифах, художественной и научной литературе античных авторов. Сохранилось много музыкальных инструментов, а еще больше их изображений в скульптурных памятниках, на фресках, рельефах, мозаиках, вазовых росписях, монетах и т.д.

К сожалению, от удивительного мира поэзии и музыки Древней Греции до нас дошло крайне незначительное количество нотных записей (в настоящее время найдено более сорока образцов), большинство фрагментарных: вступление к пифийской оде Пиндара, подлинность которого упорно оспаривается (V в. до н.э.); образец шуточной, застольной лирики (сколия Сейкила, относящаяся к гораздо более позднему времени); отрывок из трагедии Еврипида «Орест» (II в. до н.э.); четыре дельфийских гимна; два гимна Месомеда; более поздний раннехристианский гимн из Оксирина; песня, высеченная на надгробной плите; еще несколько вокальных и инструментальных отрывков. Все они не поддаются полной расшифровке, так как система записи музыки тогда была еще не совершенна с точки зрения точной фиксации высоты и длительности звуков, вследствие чего первозданность их звучания воспроизвести практически невозможно. И все же эти драгоценные обломки богатейшей музыкально-поэтической культуры античности

позволяют получить хотя бы самое общее представление о древнегреческой музыке, основанное на непосредственном знакомстве с музыкальным материалом.

Прежде всего, мы можем составить представление о разных *типах* музыкально-поэтических жанров: ода, шутливая застольная песнь, гимны в многочисленных разновидностях (от маршеобразных до певучедекламационных), стасимы из трагедии, инструментальные фрагменты. Кроме того, расшифровки мелодий позволяют ощутить многие особенности античного мелоса: органическую связь со смыслом текста и его произношением, вариантность в пределах единой мелодической «модели»; ладовую гибкость, приводящую в соответствии с сюжетом, к модуляциям. «В отношении ритмического многообразия, ритмической чуткости и выразительности (последняя была органически спаяна с мимикой, жестом, телодвижением!)<sup>2</sup>, и в отношении тончайших переходов от речи к декламации, от декламации к речитативу нараспев и от него к пению – древние греки намного превысили уровень, свойственный современной европейской музыке» [9].

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Какое значение имела музыка в общественной жизни и быту древних греков и римлян?
2. Что означали в контексте греческого языка и мышления того времени слова «музыка» и «мусический»?
3. Сохранились ли памятники музыкальной культуры античности?
4. Каковы предположительно особенности музыки этого периода?

---

<sup>2</sup> Естественность одновременного сочетания пения, пляски и мимики породила образный житейский оборот речи, распространенный еще в эллинистический период: «Лицо твое ... полно движенья и как бы само танцует под музыку!».

## ГЛАВА II

### МУЗЫКА – СЛОВО – ПОЭЗИЯ

Выше уже говорилось о том, что древнегреческая музыкальная культура достигла удивительно органичного сочетания музыки со словом и жестом.

Когда о современном поэте говорят, что он поет любовь или свободу, то никто не представляет себе, что он действительно поет. Это поэтическая метафора. А поэты древности пели в прямом смысле этого слова. Поэт в те времена всегда был певцом и, как правило, композитором. Он сопровождал пение стихов игрой на музыкальном инструменте. Пение придавало слову пластичность, выразительность, интонационную определенность, рельефность мраморного изображения.

Исторически первым по времени происхождения великим достижением греческой художественной культуры является **героический эпос**, лучшими образцами которого являются «Илиада» и «Одиссея» Гомера (приблизительно XII-XI века до н.э.).

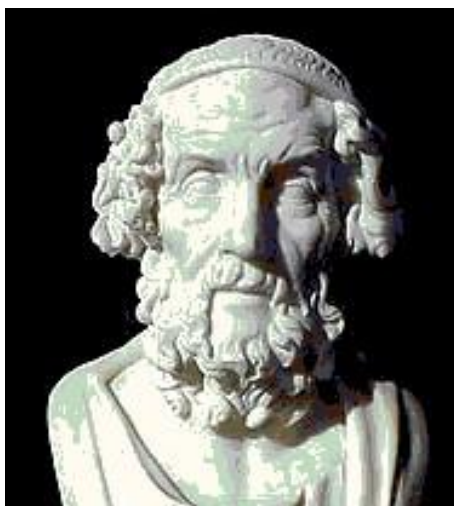


Рис. 3. Мраморный бюст Гомера

Из погребальных плачей и победных песен вычленяются сказания-былины о доблестных героях. На первых порах исполнялись такие

сказания под звуки примитивного струнного инструмента форминкса самими же героями-вождями (об этом говорится в «Илиаде»).

В более поздней по времени создания «Одиссее» эту функцию уже выполняют специальные *профессиональные певцы-сказители – аэды*. Нередко декламация аэда сопровождалась подплясыванием под звуки форминкса.

С течением времени первоначально нераздельная, триединая *хорея* (первичное сочетание слова, пения и пляски на основе всеобъединяющего ритма) начинает распадаться: вначале «отпадает» пляска, а затем вытесняется музыкальный элемент за счет превалирования словесно-речевого.

В результате, на следующем этапе, в VIII-VII веках героический эпос декламируется уже не *аэдами*, а *рапсодами*, почти полностью лишаясь музыкального начала.

Кто же такие древнегреческие аэды? Это особо сведущие люди, хранители традиций; они состояли в цехе ремесленников – своего рода профессиональной организации; ремесло их передавалось из поколения в поколение. Во Всеобщей истории музыки Р.И. Грубера [9] приводится следующее описание аэдов: «Одаренный особыми способностями, аэд готовился к исполнению песен путем специального образования. Его учитель, иногда отец, учил аэда играть на кифаре и мерно декламировать звучным плавным голосом, обучал его правилам стихосложения и особенностям поэтического языка, наконец, передавал ему известное количество песен, сложенных им самим или другими... Хозяин дома, желавший пышно угостить своих гостей, приглашал одного из таких аэдов... который обыкновенно пел в конце пира в главном зале дома... Певец начинал с обращения к божеству или к музе, намечал в нескольких стихах сюжет своего повествования и затем непринужденно вел свой рассказ».

В музыкальном отношении эпические сказания аэдов представляли, как уже говорилось, мерную декламацию с монотонным повторением мелодикоречитативной формулы, диапазон которой обычно не превышал кварты или квинты, в сопровождении кифары, т.е. скорее всего тот же тип музыкальной речитации, который мы встречаем в древнерусской литературе («сказывание» нараспев былин боянами), в средневековом французском, древнегерманском, скандинавском эпосе («Песнь о Нибелунгах», «Калевала» и др.).

Следует отметить, что ко времени создания гомеровских поэм, искусство в значительной мере приобрело *эстетическую* значимость, на что указывают многочисленные эпитеты в отношении пения, пляски, игры на музыкальных инструментах, выражающие элементы эстетического наслаждения. На следующем историческом этапе аэда сменяет *рапсод*: это был собственно «чтец-декламатор», выступавший без инструмента перед широкой аудиторией.

Приблизительно в VII-VI веках до н.э. в условиях профессиональной практики закрепляется процесс создания бытовавших в народной среде различных жанров хоровой и сольной **лирики**<sup>3</sup>.

Основные жанры *хоровой лирики* (точнее, хоровой песнепляски) сформировались на основе древнейших *гимнов* – песнопений в честь того или иного божества (Зевса, Аполлона, Диониса и др.):

- **элегия**<sup>4</sup> исполнялась в сопровождении авлоса и была разных видов: траурная (у Архилоха), воинственная (у Терпандера, Тиртея), эротическая (у Мимнерма), гражданственно-политическая (у Тиртея, Солона), нравоучительная (у Феогида) и др.;

---

<sup>3</sup> В буквальном и узком смысле слова **лирика** – песня под **лиру** (в отличие от пения под более полнзвучную, торжественную и менее «интимную» кифару, в сопровождении которой пелись и плясались гимны).

<sup>4</sup> В культовой обрядовой традиции означала жалобную песнь-причитание под флейту из тростника по умершим.

- **пеан** – песнь радости и ликования в честь Аполлона, исполнялась под кифару;
- **дифирамб** – гимн в честь Диониса, сопровождался звуками авлоса;
- **френы** – песни-плачи, посвященные не богам, а историческим личностям;
- **оды** или **эпиникии** – победные песни, исполняющиеся при въезде победителя гимнастических или «мусических» состязаний в родной город, на пирах знатных граждан и т.п. Высший подъем развития этого жанра наблюдается в творчестве Пиндара из Фив, прославившегося своими одами торжественного, приподнятого, назидательно-морализующего характера (написанных преимущественно в дорийском ладу). Главное содержание стихов обычно облекалось Пиндаром в форму замысловатого иносказания, с обилием эпитетов и метафор, отличалось сложностью метрического стиха, соединяющего различные размеры:

О, кифара золотая, ты – Аполлона и Муз  
Темнокудых равный удел!  
Мере струнной пляска, начало веселий,  
внемлет.

Вторят лики сладкогласные,  
Когда, сотрясенная звучно, ты взгремишь,  
Хороводных гимнов подъемля запевы...

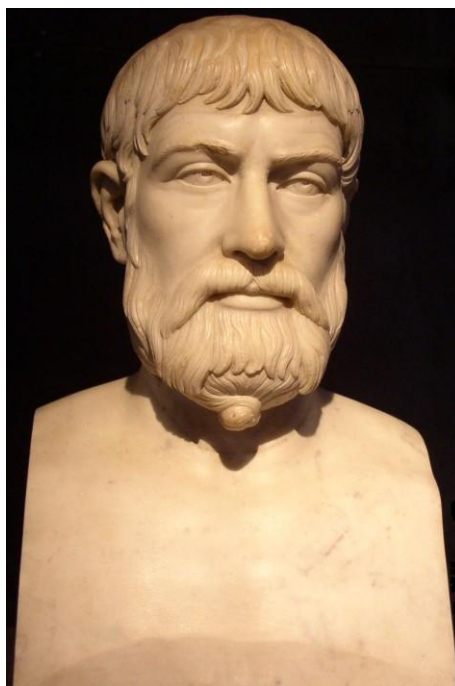


Рис. 4. Пиндар

- **сколии** – застольные песни (буквально: «кривая», т.е. подхватываемая и поющаяся не в том порядке, в котором сидели участники трапезы – окончить или затянуть новую должен был тот, кому поющий подавал миртовую ветвь). Сохранившаяся сколия Сейкила носит шутливый характер с оттенком мимолетной грусти; отличается фригийским ладом, напевно-песенным складом и синкопированной ритмикой.

Живи, друг, веселись! Ни о чем не печалься!

Наша жизнь хороша, быстротечна,

Срок нам дан веселиться недолгий...

- **партении** – женские культовые хоровые ансамбли (у Алкмана);

- **отрочьи хоры** (у Ивика) и др.

Столь мощное развитие хоровой культуры было возможным только при наличии специальных хоровых объединений - «гильдий» певцов и танцоров, представлявших собой спевшийся, сыгравшийся, прекрасно слаженный коллектив. История сохранила и имя «главного хормейстера древности» - Стесихора из Гимеры (644-555 гг. до н.э.).

Расцвет *сольной лирики* – лирики в современном понимании – связан с творчеством трех основных представителей «лирической» лирики: Алкея, Сафо, Анакреона.

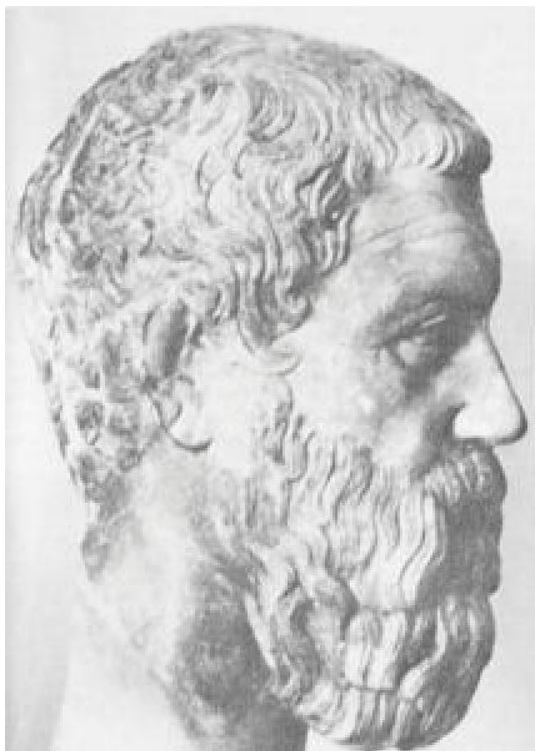


Рис. 5. Алкей

Эти древнегреческие поэты, пожалуй, впервые в истории античной культуры позволили себе углубиться в сферу личных, индивидуальных переживаний, решили доверить стиху чувства, волнующие его интимный мир.

Особенно прославилась песенная школа на острове Лесбос во главе с поэтессой Сафо, стиль которой отличался утонченно поэтичным, глубоко прочувствованным характером, умелым сочетанием сложных, певучих стихотворных размеров и музыкальных ритмов:

По мне, тот не смертный, а бог безмятежный,  
Кто может спокойно сидеть пред тобой  
И слушать твой голос пленительно-нежный  
И смех восхитительный твой.  
От этого счастья в предвиденье муки  
Мне душу теснит уж испытанный страх.

Едва лишь увижу тебя я, как звуки  
В моих замирают устах,  
Язык мой немеет, в крови моей пышут  
Бегучими искрами струйки огня,  
В глазах лишь потемки, и уши не слышат,  
Немолчным прибоем  
звения;  
Сбегают дождем с меня  
пота росинки,  
И трепет холодный по  
членам идет: Бледней  
становлюсь я иссохшей  
былинки  
И чую уж смерти полет.



Рис. 5. Сафо

В Древнем Риме поэзия была также в единстве с музыкой. Стихи Овидия, Катулла, Горация, положенные на музыку, составляли высокое классическое искусство античного стиля. Гораций говорил, что его оды – слова, звучащие со струнами. Ювенал называл поэтом только того, кто умел сочетать стихи с мелодиями.

Таким образом, великие творения древней поэзии – это не только памятники художественной культуры, литературы, но и свидетельства яркого расцвета в области музыкальной культуры.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. В чем выражается связь вокального искусства с поэзией и словом в период античности?
2. Кто являлся создателями и исполнителями древнегреческого эпоса?
3. Объясните различия между аэдами и рапсодами.
4. Что означает слово «лирика» и каково его происхождение?
5. Назовите жанры хоровой лирики и их стилистические особенности.
6. Назовите имена выдающихся мастеров сольной и хоровой лирики Древней Греции и Рима.

## ГЛАВА III

### МУЗЫКА В АНТИЧНОМ ТЕАТРЕ

Одно из величайших созданий творческого гения древних греков – античный театр, включающий трагедию (*Эсхил* – ок. 525-456 гг., *Софокл* – ок. 496-406гг., *Еврипид* – ок. 480-406гг.) и комедию (*Аристофан* – ок. 446-385 гг.).

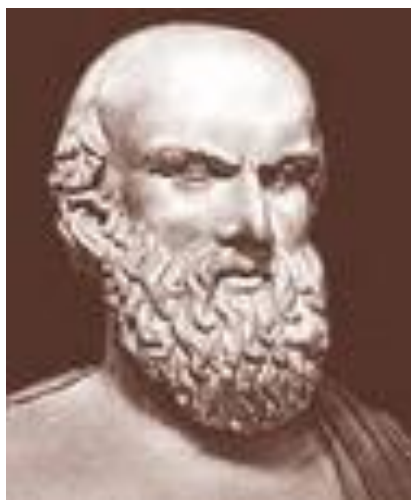


Рис. 6. Эсхил

Античный театр родился в V веке до н. э. на основе знаменитых празднеств в честь бога Диониса – «Великих дионисий» – длившихся несколько дней и представлявших собой торжественные процессии, мистерии, а затем состязания драматургов, поэтов, хоров.

Эти празднества имели большое не только общекультурное, но и политическое значение, т.к. на них стекались граждане со всех концов греческого государства. Организация драматических представлений осуществлялась первым лицом города (архонтом-эпонимом) и представляла собой почетную гражданскую обязанность. Эти дни объявлялись нерабочими, и все население города обязано было прийти на праздник<sup>5</sup>.

*Первая часть* праздника длилась три дня и состояла из исполнения хоровых произведений. Начиналась она торжественным выносом статуи

---

<sup>5</sup> В эпоху правления Перикла в Афинах малоимущим даже выделялись деньги на посещение театра.

Диониса из посвященного ему храма и шествием по лучшей улице города праздничной процессии вакханок, сатиров, «полулюдей с козьим хвостом и лошадиными ушами, пьяниц и лакомок, страстных музыкантов и неутомимых танцоров... Там же Пан, который изобрел свирель, фригийский бог Силен, румяный мальчик Ойноций наливает богу вина..., там целый ряд красивых нимф, и Лоза в цвету, и Головокружение, там три божественных подруги Диониса: Опьянение, Прелесть и Мир...» [9].

Шествие сопровождалось танцами и пением и заканчивалось на площади, где люди размещались на импровизированных скамьях, расположенных в виде амфитеатра вокруг специально оборудованной площадки.

Во *втором разделе* праздника в течение четырех-шести дней в театре происходило слушание музыкальных пьес, выступлений детских и мужских хоров, после чего специальное жюри присуждало награды.

Непосредственным *исток*ом трагедии послужил **дифирамб** – хоровой гимн с запевалой, исполнявшийся во время дионисий<sup>6</sup>. Первоначально дифирамб представлял собой хор из пятидесяти певцов-танцоров, расположенных вокруг алтаря и подразделялся на эпическую часть, приходившуюся на долю запевалы (корифея), и лирическую – пляшущий хор «трагов» - одетых в звериные, козлиные шкуры исполнительей (по-гречески козел – «трагос», песнь – «оде»; отсюда и название: «трагедия»)<sup>7</sup>.

Велика роль первого драматурга Фесписа, который в 534 году до н.э. значительно преобразовал дифирамб. В частности, наряду с хором и запевалой он ввел **актера-рассказчика**, чем и обусловил принципиальный переход от культовых обрядов к профессиональному театру.

---

<sup>6</sup> «Трагедия возникла от запевал дифирамба» (Аристотель).

<sup>7</sup> Истоком комедии, тоже возникшей из культа Диониса, был хоровой танец.

Что же представляла собой античная трагедия периода своего расцвета? Ежегодные весенние дионисийские празднества в Афинах завершались в театре, построенном в V веке (472 г.) у храма Диониса, на южном склоне акрополя.



Рис. 6. Театр Диониса в Афинах

В нем могло поместиться более 20 000 зрителей<sup>8</sup>. Внизу, перед нижним рядом скамей, находилась закругленная *орхестра*<sup>9</sup> – место для танцев, где располагался и совершал предустановленные движения хор. В центре орхестры возвышался алтарь.

Для входа и выхода хора имелись два прохода – один слева, другой справа от зрителей. В глубине орхестры, прямо перед зрителями,

---

<sup>8</sup> Многие античные амфитеатры вмещали до 40 000 человек.

<sup>9</sup> «Орхестра» (отсюда произошло слово «оркестр») – место, где находился хор, дословно – «плясовое место». В этом проявляется изначальная связь музыки, пения и танца в античном искусстве.

возвышалась *сцена* (первоначально палатка для переодеваний актеров, затем специальное сооружение, украшенное колоннами).

Передний фасад закрывался (со времен Эхила) подвижной декорацией – *просцениумом*. За фасадом помещались различные машины (примитивные устройства для воспроизведения раскатов грома и т.п.).

В качестве декораций использовались ковры, драпировки, ткани. В виду того, что на представление смотрели со всех сторон, плоскостные декорации современного типа не применялись. Занавеса греческий театр не имел.

Актеры находились перед сценой и играли в масках. Существует предположение, что в маски был встроен специальный рупор для усиления голоса актера (ведь представления проходили на открытом пространстве). Неизменным атрибутом актера были котурны – обувь с деревянными подставками на подошвах, которые делали актера несколько выше, но придавали его движениям неестественный характер. Костюм состоял из длинного хитона, на который набрасывался плащ обязательно яркого цвета.



Рис. 7. Трагедия Софокла

Основой трагедии являлся **хор**. Первоначально хористов было пятьдесят человек, затем их количество увеличилось до шестидесяти.

Таким образом, первые театральные постановки представляли собой не что иное, как *состязание лучших хоровых коллективов*. Хоры содержались хорегамии из числа знатных граждан. Постепенно из этого хорового действия начинают выделяться отдельные актеры – сначала один (у Фесписа), затем два (у Эсхила), наконец, три (у Софокла).



Рис. 8. Статуя Софокла в Латеране

Начиналась трагедия с **Пролога** – повествовательного введения в сюжет. Затем исполнялся вступительный **Парод** – выход **хоревтов** (участников хора) на оркестру. Парод обычно носил характер религиозной процессии: за корифеем следовали в определенном порядке<sup>10</sup> и в ритме марша хоревты и занимали места возле жертвенника.

Далее шла серия эпизодов (**эписодиев**), исполнявшихся актерами и разделенными пением хора. Часть своих партий актеры исполняли, как бы мы сейчас сказали, в «ариозной» манере. Хор представлял народ и выступал от его имени, либо комментируя события, либо становясь их активным участником (вступая в диалог с актерами). Все выступления хора сопровождалось танцами, жестами, мимикой. В заключительной части действия (**эксоде**) хор в том же маршевом порядке покидал сцену.

Судить о самой музыке, ее красоте и величии мы, к сожалению, можем только по косвенным источникам. Единственный отрывок,

---

<sup>10</sup> Попарно, а в период развитой трагедии в три ряда по пять человек.

который дошел до нас – это тридцать нот из «Ореста» Еврипида, сложно поддающихся расшифровке.

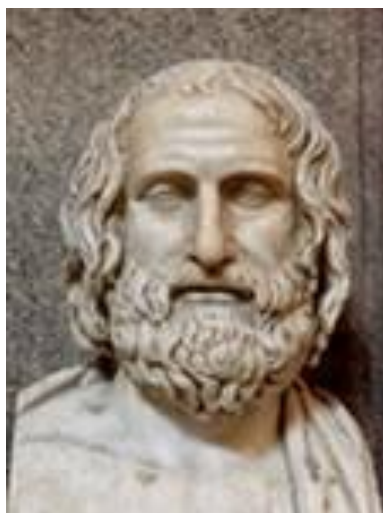


Рис. 9. Еврипид

Аккомпанировал хоревтам и солистам и представлял в единственном числе то, что мы сегодня называем оркестром – **авлос** – древнегреческий духовой инструмент, близкий по тембру человеческому голосу, что видимо и определило его выбор.

Роль автора драмы (первоначально «учитель» - дидаскал; затем - «поэт», «творец») сочетала в себе написание текста, создание музыки и танцев, режиссуру, актерство. Не случайно, великие трагики древности – Эсхил, Софокл и Еврипид были не только драматургами, актерами, но и музыкантами. Они сочиняли и подбирали мелодии для своих трагедий. И Аристофан, крупнейший комедиограф античности, вписал свое имя в музыкальную летопись. Его политические драмы по своему жанру были музыкальными комедиями.



Рис. 10. Аристофан

И все же, что означало пение в трагедийном представлении?

Цель античной драмы – **катарсис**<sup>11</sup>. Трагическое действие должно было потрясать. Столкновение грандиозных, общезначимых идей, мощных, героических волей и страстей развивалось и разрешалось в античном амфитеатре, как гроза, очищающая и освежающая. Глубина проблем, поднимаемых греческими трагедиографами, не могла быть воспринята только рационально.

Все средства, унаследованные трагедией от более ранних форм, были ориентированы на достижение трагического катарсиса. Пляшущий, плачущий, поющий хор был необходим для мощного нарастания конфликта. У Эсхила именно в хоре, полноправном участнике действия, в первую очередь воплощались, накапливались силы катарсиса. Музыкально и страстно отзываясь на речи героев, хор вносил тревогу, волнение. Атмосфера еще более нагнеталась теми его выступлениями, в которых предвосхищались дальнейшие события.

Хор был гибким, весьма разнообразно применявшимся орудием катарсиса. Иногда, например, музыкальный и содержательный эффект достигался как раз тем, что немедленной реакции хора не было.

---

<sup>11</sup> По Аристотелю – «очищение» человека, его души в результате интенсивного сопереживания героям драматических произведений.

Музыкальные превращения хора были очень значимы. Благодаря им действие делилось на эпизоды различного содержания. Говоря современным языком, музыка ритмически организовывала действие. Переходы из одного этапа развития в другой музыкально фиксировались сменой стихотворного размера, а в кульминации звучал интенсивный диалог, состоящий из музыкальных реплик.

Музыка представления активно строила трагическую драматургию. Композиционные нарастания, замедления, кульминация и развязка немислимы без участия музыки. Многие определялись и особыми возможностями тембровой фактуры: человеку вторил авлос.

Обобщенная поэтика античной трагедии, затрагивающая глубинные проблемы бытия, в звуковом и музыкальном отношении не выходила за пределы человеческого голоса. Таким образом, музыкальная сфера трагедии делала зрителя, как гражданина и человека, нераздельно связанным с происходящим на трагической сцене. Катарсис, объединявший зрителя с поющими героями, подчеркивал эту связь.

В латинской драме римлян в отличие от трагедии греков, хор практически не участвовал. Преобладало сольное пение – мелодекламация в сопровождении **тибии** (авлоса). Зато характернейшее римское танцевально-мимическое зрелище – **пантомим** – шло под аккомпанемент хора, поясняющего действие, и шумного звучания многочисленного ансамбля инструментов.

Сами представления имели теперь не столько этически воспитательный (как у греков), сколько зрелищно-развлекательный характер.

Античный театр не знал деления на театр драматический и театр музыкальный. И музыка, и слово, и танец, и действие – все в античной драме было тесно взаимосвязано.

## Контрольные вопросы и задания

1. Какое происхождение имеет античная драма?
2. Назовите создателей античной трагедии и комедии.
3. Какую роль играет хор в античном театре?
4. Какой музыкальный инструмент сопровождал в трагедии и почему?
5. Объясните происхождение слов «оркестр», «сцена», «эпизод».
6. Что можно сказать о характере и роли музыки в театре?
7. Имел ли античный театр деление на драматический и музыкальный?

## Рекомендуемая литература

1. Аберт А. История древнегреческой музыки. Музыкальная культура Рима // Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937. С.110-132, 194-226.
2. Античная музыкальная эстетика. М., 1960. – 350 с.
3. Античные мыслители об искусстве / Сост. В.Ф. Асмус. М., 1937. – 382 с.
4. Аристотель. Политика / Пер. с греч. Кн. 8. Разд. 4 – 7. М., 1911. С.37-360.
5. Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление: исследование. Л., 1986. – 224 с.
6. Герцман Е.В. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. 1971. №4.
7. Герцман Е.В. Парафразы Евгения Вулгариса о музыке. М., 2002. – 302 с.
8. Греческая трагедия / Сост. Лосев А.Ф. М., 1958. – 204 с.
9. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч.1. М., 1956. С. 49-78.
10. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т.1. Ч.1. М.-Л., 1941. С.260-337.
11. Зайков А.В. Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распре // Вестник Удмуртского университета. Ижевск, 1995. № 2. С. 5—15.
12. Зайков А. В., Рассохин, Ф. В. К вопросу об «учреждении» Гимнопедий в Спарте // Херсонесский сборник. 2019. Вып. 20. С. 59-70.

13. Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937. С.155-193.
14. Золотай Д. Этнос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977. – 372 с.
15. Каган М.С. Историческая динамика в мире искусств // Музыка – культура – человек. Свердловск, 1988. С.46-65.
16. Кессиди Ф.Х. Гераклит. М., 1982. – 197с.
17. Комбарье Ж. Музыка в античном театре // Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937. С.133-154.
18. Лебедев С. Н. Древняя Греция. Музыкальная культура // Большая российская энциклопедия (портал; 2023): сайт. URL : <https://bigenc.ru/c/drevniaia-gretsia-muzykal-naia-kul-tura-fb2adf>
19. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. Нейхард А.А. М., 1990. – 576с.
20. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т.1. М.,1980. С.5-24.
21. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. – 776 с.
22. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. – 775 с.
23. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Жизнеописание. М., 1974. – 222 с.
24. Музыка в драматическом театре / Сост. Ольхович Е.М. Л., 1976. С.34-39, 67.
25. Петр В.И. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. К., 1901. – 364 с.
26. Платон Диалоги. М., 1986. – 607с.
27. Саккети Л.О. О музыкальной художественности древних греков //Из области эстетики и музыки. СПб., 1896. – 24 с.

28. Гаршис Н. Музыка спектакля. Л., 1978. С.83-87.
29. Чанышев А.Н. Аристотель. М., 1981. – 199с.
30. Чернобровкин В.А. Музыкальная культура эпохи античности: методическая разработка по курсу «МХК». Магнитогорск, 1996. – 30с.
31. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. М., 1975. – 351с.
32. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. М., 1979. С.27-83.
33. Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik. Nürnberg, 1970: сайт.  
URL: <https://archive.org/details/pohlmann-1970-denkmaler-altgriechischer-musik/page/n3/mode/2up>