

Е.В. ГЕРЦМАН

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ЗНАНИЯ
МИХАИЛА ПСЕЛЛА

В наследии Михаила Пселла имеется несколько работ, тематика которых связана с теорией музыки. Будучи главой константинопольской школы философов, он не мог не уделять должного внимания наукам квадривиума и, в частности, музыке. Его деятельность в университете и организованные им при императорском дворе ученые диспуты не обходились без обсуждения вопросов музыки, так как для аргументации общефилософских утверждений, как правило, должны были привлекаться примеры из различных научных областей и музыка не являлась исключением. Поэтому осмысление объема знаний Пселла в этой сфере поможет в будущем более полно выявить круг музыкально-теоретических проблем, изучавшихся в византийской учебной практике XI в. Так как сохранившиеся специальные источники относятся, в основном, к более позднему периоду, то наследие Пселла, несмотря на всю скромность своей "музыкальной части", может оказать здесь существенную помощь¹.

Как известно, средневековая теория музыки, *musica speculativa*, ставшая неотъемлемой частью квадривиума, целиком и полностью строилась на положениях античного музыкознания. Это был некий застывший научно-учебный феномен, в основе которого лежали представления, сформулированные еще пифагорейцами и развитые более поздними древнегреческими учеными. Любой отход от традиций здесь был невозможен. Эволюция же средневековой музыкально-теоретической мысли совершалась в другой сфере — в *musica practica*. Что же касается *musica speculativa*, то близость изложения ее параграфов к наиболее фундаментальным античным первоисточникам рассматривалась как подлинная научная добросовестность и свидетельство глубины познания материала. Действительно, история средневекового квадривиума показывает, что наиболее основательными музыковедческими работами оказались те, которые либо буквально следовали канонам, либо пространно и обстоятельно комментировали их, не избегая сложных и "темных" мест. Когда же средневековые авторы старались упростить толкования древних (такая тенденция также была достаточно широко распространена) или привлекать сведения не из "первых рук", пользуясь сокращенными и зачастую нестычными пересказами античных сочинений, — то это было явным симптомом упадка и деградации. С таких позиций следует оценивать и музыкально-теоретические высказывания Михаила Пселла.

Его "Комментарии к возникновению души по Платону" ("Ἐπίμνημα εἰς τὴν τοῦ

¹ Естественно, что для этой цели нужно использовать анализ только тех материалов, принадлежность которых Пселлу не вызывает сомнений. О псевдо-пселловской музыкально-теоретической литературе см.: *Richter L. Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961. Leipzig, 1962. Jg. 6. S. 95; Idem. "Psellus' Treatise on Music" in Mizler's "Bibliothek" // Studies in Eastern Chant. L., 1971. Vol. 2. P. 112–128; Hennick Ch. Die Lehrschriften der klassisch-byzantinischen Musik // Hunger H. Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. München, 1978. Bd. II. S. 183–218.*

Πλάτωνος Ψυχογονίαν²)² представляют собой толкование разделов платоновского "Тимея" (31с–36е), посвященных описанию создания "души мира". Сочинение Пселла было написано под сильным влиянием и с обширными заимствованиями из "Комментариев к Тимею Платона" Прокла (410–485). В нем изложены определения музыкального звука, интервала, тона, апотомы (большого полутона), лейммы (меньшего полутона) и родов (диатонического, хроматического и энгармонического), которые полностью идентичны формулировкам, бытовавшим в древнегреческой науке. Знакомство Пселла с античными источниками, скорее всего, не шло дальше общих работ.

Так, он приводит общеизвестные положения о том, что "кварта выражается эпитритом, а квинта – полутонным отношением. Они называются у музыкантов первыми и простыми созвучиями. Октава же составляется из кварты и квинты, проявляясь в двойном отношении"³. Аналогичным образом в его комментариях можно увидеть популярное для античной науки положение о пропорциональных выражениях частей тона.

Вместе с тем, пселловское определение музыкального звука несколько отличается от древнегреческого. Античных теоретиков всегда интересовало качество музыкального звука: "Звук – это вид звучания на одной высотности" ("φωνῆς πτώσις ἐπὶ μίαν τάσις φθόγγος ἐστὶ")⁴. Так отмечалась точная интонационная высотность, отличающая звук, пригодный в качестве материала для музыки, от других звуковых форм. Пселл же акцентирует внимание своего читателя только на происхождении звука и видит в нем лишь звучащую данность, вызванную колебаниями струны, и не более: "Звук – это некоторый резонанс одной струны" ("φθόγγος γὰρ ἐστὶν ἢ τῆς μιᾶς χορδῆς ποιά τις ἀπηχήσις")⁵. Для средневекового квадривиума такое определение звука было вполне закономерно, несмотря на то, что отличалось от канонизированного античного. Ведь музыка в квадривиуме рассматривалась исключительно как математическая дисциплина и самое главное состояло в том, чтобы продемонстрировать физическую природу звука и математическую суть интервалов.

Сохранилось три письма Пселла, содержание которых так или иначе связано с музыкой. Они опубликованы еще в XIX в. Ш. Рюэлем⁶. По его предположению письма адресовались Михаилу VII Дуке. Однако более обоснованная гипотеза указывает на Иоанна Дуку, брата Константина X⁷. Одно из этих писем было вторично издано Г. Абертом⁸, не знавшем о публикации Ш. Рюэля. Г. Аберт без серьезных оснований считал, что изданное им письмо адресовано Константину IX Мономаху.

Первое из писем показывает тонкое знание Пселлом древнегреческой музыкальной мифологии. Он стилизует свою дискуссию с адресатом "под античность", начиная письмо с вопроса: "Очаровываю ли я тебя звучанием моих речей как авлет, либо соревнуюсь я с твоей музыкой как соперник?"⁹. Далее он констатирует: "Я нахожусь во власти кифары твоих писем"¹⁰. По ходу изложения письма Пселл вспоминает и Пана ("козлоногий и рогатый бог, представленный в мифе"¹¹) и сирен, и Марсия, и Аполлона.

² Цит. по: Vincent A.J.H. Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique. P., 1847. P. 316–337.

³ Ibid. P. 327; ἐπίτριτος – 4/3, ημιόλιος – 3/2, διπλάσιος – 2/1.

⁴ См., например: Aristoxeni Elementa harmonica 1.15 // Aristoxeni Elementa harmonica, Rosetta da Rios recensuit. Romae, 1954. P. 20; Cleonidis Isagoge harmonica 1 // Musici scriptores graeci Rec. prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Leipzig, 1895. P. 179.

⁵ Vincent A.J.H. Op. cit. P. 327.

⁶ См.: Ruelle Ch.-E. Rapports sur une mission littéraire et philologique en Espagne // Archives des missions scientifiques et littéraires. Ser. III. P., 1870. T. II. P. 612–619.

⁷ Weiss G. Forschungen zu den noch nicht edierten Schriften des Michael Psellos // Βυζαντινά. 1972. 4. S. 32.

⁸ Abert H. Ein ungedruckter Brief des Michael Psellus über die Musik // Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 1900/1901. Bd. 2. S. 333–341.

⁹ Ruelle Ch.-E. Op. cit. P. 612.

¹⁰ Ibid. P. 613.

¹¹ Ibid. P. 612.

Второе письмо посвящено описанию некоторых сторон музыкально-теоретической концепции пифагореизма. В нем рассказывается, что "последователи Пифагора получили своеобразную первопричину звуков и создали созвучия, сопоставляя равные числа с одинаковыми звуками, а неравные — с неодинаковыми ("τοὺς μὲν ἴσους τῶν ἀριθμῶν τοῖς ἰσοτόνοις φθόγγοις παραβάλοντες τοὺς δ' ἀίσιους τοῖς ἀμιστοτόνοις"). И для этого они приравливают эпиморные и многочастные отношения к созвучиям"¹². Затем сообщается, какие пропорции соответствуют простым созвучиям, — то есть кварта, квинта и октава. Завершая изложение основных воззрений пифагорейцев на взаимоотношения интервалов и пропорций, Пселл пишет, что "величина, составленная из октавы и квинты, выражалась тройным отношением, а составленная из двойной октавы — четверным. Из октавы и кварты они устанавливают несозвучную (ἀσύμφωνον) величину, так как это отношение, выражаясь пропорцией 8 : 3 — ни эпиморное, ни многократное"¹³.

Здесь Пселл передает воззрения пифагорейцев, согласно которым консонансами являются только интервалы, способные быть выражены эпиморными и многократными отношениями. В эпиморном отношении (ἐπιμόριος) большее число полностью содержит меньшее и еще одну его часть (квинта — 3 : 2, кварта — 4 : 3 и т.д.), а в многократном (πολλαπλάσιος) большее число содержит меньшее более, чем один раз (октава — 2 : 1, децима — 3 : 1 и т.д.). Так как отношение ундецимы (8 : 3) не относится ни к одной из таких пропорций, то пифагорейцы не признавали ее консонансом ("созвучием").

Складывается впечатление, что ипату философов не были известны "Гармоники" Птолемея, где критикуется пифагорейская трактовка ундецимы и сам этот интервал уже рассматривается как консонирующий ("созвучный"). Однако начало только что приведенного раздела из рассматриваемого письма Пселла представляет собой почти дословную цитату из "Гармоник" (I.7): "...мы соотносим равные числа с одинаковыми звуками, а неравные — с неравными" ("τοὺς μὲν ἀριθμοὺς τοὺς ἰσοτόνοις φθόγγοις ἀπομένον, τοὺς δὲ ἀίσιους τοῖς ἀμιστοτόνοις")¹⁴. Скорее всего, Пселл был знаком лишь с кратким пересказом основных положений обширного сочинения Птолемея и не знал его важных "деталей", составляющих научную индивидуальность трактата. Возможно также, что в распоряжении Пселла была какая-то рукопись, содержащая главнейшие положения античного музыкознания и, в том числе, отдельные выдержки из "Гармоник". Во всяком случае, анализ текстов Пселла не дает оснований говорить, что он был глубоко знаком с текстом Птолемея.

Доказательство Птолемея о консонантности ундецимы не должно было заинтересовать составителя источника Пселла, так как оно базировалось на описании одинакового слухового восприятия ("τὴν αὐτὴν ἀντίληψιν ἔχειν αἰσθῆσαι τὰς ἀποαῖς")¹⁵ кварты и ундецимы. Такое обоснование, посредством столь слабого и неустойчивого инструмента, каким считалось слуховое ощущение, противоречило важнейшим методологическим принципам *musica speculativa*. Поэтому идея Птолемея не могла попасть в компендиум, которым пользовался Пселл.

Третье письмо Пселла можно условно разграничить на четыре основных тематических раздела. В первом ведется речь о гармонии в общеэстетическом плане — как способе упорядочения всего существующего в природе. Здесь излагается древнее, известное еще во времен Гераклита, понимание гармонии как соединения противоположностей. Кстати, в этом разделе Пселл повторяет популярное позднеантичное и ранневизантийское определение "совершенного мелоса"¹⁶, выражающееся в сочета-

¹² Ibid. P. 614.

¹³ Ibid. P. 614–615.

¹⁴ Κλαυδίου Πτολεμαίου Ἀρμονικῶν βιβλία τρία // Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios / Hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930. P. 15.

¹⁵ Ibid. P. 13. (I.6).

¹⁶ См., например: *Aristidis Quintiliani De musica libri tres* / Ed. R.P. Winnington-Ingram. Leipzig, 1963. I.4 (P. 5); *Anonymi Ars musicae III.29* // *Anonyma de musica scripta Bellermanniana* / Ed. D. Najock. Leipzig, 1975. P. 9.

нии слов, мелодии и ритма: "τέλειον δὲ μέλος λέγεται τὸ συγκεῖμενον ἐκ λέξεως καὶ ῥυθμοῦ"¹⁷.

Вторая тема письма, затрагиваемая Пселлом — "Дело музыки — исправление нравов и лечение страстей" ("ἔργον μουσικῆς ἢ τῶν ἠθῶν¹⁸ ἐπανόρθωσις καὶ ἢ τῶν παθῶν θεραπέια")¹⁹. В связи с этим Пселл вспоминает знаменитое античное предание о названиях древнегреческих "гармоний" (дорийской, фригийской и лидийской) и в племенах использовавших ту или иную "гармонию", в результате чего к "гармониям" перешли и наименования соответствующих племен²⁰.

Далее Пселл дает подразделение музыки на составляющие ее части. Согласно приводящейся им дифференциации, музыка состоит из четырех частей: "материальной" (ὕλικόν), "созидающей" (ἀπεργαστικόν), которая иначе называется "творческой" (ποιητικόν), "распространяющей" (ἐξαγγελτικόν), называемой также и "разъясняющей" (ἐρμηνευτικόν), а также "критической" (κριτικόν). "Материальная часть", включающая, скорее всего, основной состав средств музыкальной выразительности, в свою очередь, подразделяется на гармонику, ритмику и метрику. "Созидающая" же часть очевидна, по-видимому, с самим процессом творчества, так как Пселл говорит, что она целиком излагает "только дело искусства" ("τὸ μὲν μόνον τέχνης ἐστὶν ἔργον")²¹. В ее функцию входит реализация важнейших принципов музыки, посредством которых воплощаются в звучании гармоника, ритмика и метрика, а в итоге формируется "совершенный мелос". Несколько запутано Пселл излагает описание "распространяющей" части музыки. Судя по всему, речь идет об ее исполнении. Но почему-то говорится только об инструментальном исполнительстве: "распространение" осуществляется "посредством вдувающих, бряцающих и всех соответствующих инструментов" ("διὰ . . . τῶν ἐμπνεύστων καὶ διὰ τῶν κρουσῶν καὶ διὰ τῶν ἐντατῶν ἀπάντων")²². Но так как "распространению" подлежит не только гармоника, но и ритмика, то отмечается, что "ритмика во всех частях распространения устанавливается отлично от театрального искусства" ("δίχα τοῦ υποκριτικοῦ")²³. Пселлу, пользовавшемуся античными материалами, — пусть даже через посредников, — нужно было сразу же, хотя бы намеком, показать свое отношение к осужденному еще на заре христианства языческому театру. Но, согласно традициям античного музыкознания, ритм рассматривался и "сам по себе" (καθ'αυτὸν), и "в самостоятельном танце" (ἐπὶ ψιλλῆς ὀρχήσεως), а также вместе со звуками и со словами²⁴. Иначе говоря, ритм издавна объяснялся в различных ипостасях — поэтической, музыкальной и танцевальной. Задача состояла в том, чтобы показать своеобразие форм проявления ритмики в каждой из этих сфер. Поэтому Пселл поясняет формы ритмики в столь многозначительной фразе, которую нужно понимать так: в театре ритмика реализуется посредством движений тела, а в музыке — благодаря движению звуков.

При дальнейшем пселловском изложении основных частей музыки неизвестно откуда вдруг возникает "песенная" (ὠδικόν) часть, о которой до сих пор не было упомянуто. По словам Пселла она подразделяется на авлодию, лиродию и кифародию — пение, сопровождаемое игрой на авлосе, лире и кифаре. Видимо здесь подразумевается "распространение" гармоникки, выражающееся в гармоническом (интервальном) сочетании пения и инструментального сопровождения. Это отдаленно напоминает деление музыки, зарегистрированное в трактате Аристиды Квинтилиана²⁵. Однако в целом принципы "разделения музыки" Аристиды Квинтилиана и Пселла различны. Г. Аберт

¹⁷ Ruelle Ch.-E. Op. cit. P. 617.

¹⁸ В рукописи ошибочно — τῶν ἔργων.

¹⁹ Ruelle Ch.-E. Op. cit. P. 617.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid. P. 618.

²³ Ibid.

²⁴ Aristidis Quintiliani De musica I.13 (P. 31–32).

²⁵ Ibid. I.5 (P. 6).

заблуждался, когда считал, что дифференциация Пселла полностью заимствована у Аристидида Квинтилиана²⁶. Можно предположить, что Пселл либо соединил два неоднотипных метода "разделения музыки", либо опять-таки пользовался недошедшим до нас источником компилятивного содержания.

Последняя тема анализируемого письма — знаменитая "гармония сфер", описываемая Пселлом не в деталях, а вообще как единство "нашей гармонии с божественной музыкой" ("τῆς ἡμετέρας ἁρμονίας πρὸς τὴν θείαν μουσικὴν")²⁷.

Важной работой Пселла, связанной с музыкой, является "Введение в ритмическую науку" ("Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστημὴν"). Знакомство с этим небольшимopusом показывает, что основным источником для Пселла послужило сочинение Аристоксена о ритме. Имя Аристоксена упоминается сразу же в первом параграфе. Кроме того, достаточно сравнить отдельные фрагменты трактатов обоих авторов, чтобы без труда установить их взаимосвязь. Приведу лишь два из них:

Аристоксен § 7

"... ритм возникает, когда разделение времен принимает определенный порядок" ("... τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ὅταν ἡ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξῃ τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην...")²⁸

Аристоксен § 9

"... Речь разделит время такими своими частями как буквами, слогами, словами и всем подобным. Мелос же разделит время своими звуками. Телесное же движение — моментами, фигурами и чем-то таким, что является частью движения" ("... διαιρήσει τὸν χρόνον ἢ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιοῦτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς ἐαυτοῦ φθόγοις τε καὶ διαστήμασι καὶ συστήμασιν ἢ δὲ κινήσις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιούτου ἐστὶ κινήσεως μέρος")³¹

Пселл § 3

"Ритм — это некоторая система, образованная из времен, установленных по некоторому определенному способу" ("ἔστι δὲ ὁ μὲν ῥυθμὸς σύστημα τι συγκεκμημένον ἐκ χρόνων κατὰ τινας τρόπους ἀφωρισμένον...")²⁹

Пселл § 5

"Время разделяется в слове буквами и слогами, в мелосе — звуками, в движении — фигурами и моментами" ("Διαφραθῆσεται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ μὲν τῆς λέξεως τοῖς τε γράμμασι καὶ ταῖς συλλαβαῖς, ὑπὸ δὲ τοῦ μέλους τοῖς φθόγοις, ὑπὸ δὲ τῆς κινήσεως τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς σημείοις")³⁰

В сочинении Пселла имеются положения известные не только по "Ритмическим элементам" Аристоксена, но и вообще широко бытовавшие в античной науке. Например, во "Введении" (§ 11) присутствует распространенная у древнегреческих авторов параллель между стопой в ритмике и созвучием в гармонии: "И в природе ритма существует стопное отношение, подобно созвучию в гармонии" ("ἔστι δὲ καὶ ἐν τῇ τοῦ ῥυθμοῦ φύσει ὁ ποδικὸς λόγος ὡς περ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου τὸ σύμφωνον")³². Здесь подразумевается, что временные отношения арсиса и тезиса стопы действуют как звуковысотные отношения в гармонии.

Несмотря на то, что "Введение" основано на большей или меньшей трансформации положений, заимствованных из античного свода научных знаний, в тексте этого сочине-

²⁶ Abert H. Op. cit. S. 341.

²⁷ Ruelle Ch.-E. Op. cit. P. 618.

²⁸ Aristoxeni Elementa rhythmica. 2 // Grundzüge der Rhythmik, ein Bruchstück, in berichtigter Urschrift mit deutscher Übersetzung / Neu hrsg. H. Feussner. Hanau, 1840. S. 4.

²⁹ Michaelis Pselli Praecepta ad rhythmicam scientiam // Westpal R. Aristoxenos von Tarent: Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums. Leipzig, 1893. Bd. 2. S. 89.

³⁰ Ibid. P. 89.

³¹ Aristoxeni Elementa rhythmica, 2. P. 7—8.

³² Michaelis Pselli Praecepta ad rhythmicam scientiam. P. 90.

ния можно обнаружить отдельные разрозненные наблюдения, свидетельствующие о размышлениях византийского автора над некоторыми вопросами ритмики. Так, например, в § 4 присутствует плодотворная идея о том, что ритмическое движение представляет собой процесс, где настоящее связано как с предыдущим, так и с последующим: "Ритм не образуется из одного времени, а его возникновение требует предыдущего времени и последующего" ("Ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐ γίνεταί ἐξ ἐνὸς χρόνου, ἀλλὰ προοδεῖται ἢ γένεσις αὐτοῦ τοῦ τε προτέρου καὶ τοῦ ὑστερού")³³.

Пселл также обращает внимание на взаимосвязь ритма и темпа, так как "слог не всегда сохраняет одно и то же время" ("ἢ γὰρ συλλαβὴ οὐκ αἰεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει")³⁴. Поэтому темп исполнения одного и того же ритмического образования может варьироваться.

В целом же взгляды, изложенные во "Введении", как и все другие известные воззрения Пселла на музыку, не входят за рамки пересказа самых популярных положений. Чаще всего он пользовался не подлинными античными музыкально-теоретическими сочинениями, а их сжатыми и упрощенными изложениями. В тех же случаях, когда можно говорить о работе Пселла непосредственно над древнегреческими первоисточниками, то ипат философов выбирает из них самые простые, чуть-ли не азбучные истины. Крайне редко в его музыкально-теоретических высказываниях можно обнаружить результат собственной мыслительной работы.

Не исключено, что перед нами знаменательная примета уже начавшегося процесса расслоения византийского квадривиума, когда один, даже столь образованный человек, как Михаил Пселл, не стремился к углубленному познанию все четырех дисциплин. Исторически более поздние материалы подтверждают такую тенденцию. Исключение составляет разве только один Георгий Пахимер. В его "Синтагме" материал, посвященный музыке, изложен так же обстоятельно и глубоко, как и по другим наукам. Все же остальные ученые специализировались в отдельной области знаний, и ориентировались лишь в самых основных вопросах других дисциплин. Во всяком случае невозможно указать ни одного византийского автора, который мог бы с равным успехом претендовать на глубокие познание в музыке и, одновременно, в какой-либо другой науке квадривиума. Следовательно поверхностное знание Пселлом вопросов теории музыки вписывается в общее направление развития византийской научно-учебной жизни.

³³ Ibid. P. 89.

³⁴ Ibid.