

ИЗМЕРЕНИЯТА НА АНТИЧНОСТТА



Снимка: Иван Петров
Худ. оформление: Таня Дечева, Николай Генов

АРСИС (ἄρσις) И ТЕСИС (θέσις): КАРТОГРАФИЯ НА ЕДНА ТЕРМИНОЛОГИЧНА ЗАГАДКА

Христо Хр. Тодоров
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: Целта на текста е да предложи кратко въведение към терминологичния проблем за значението на термините *арсис* и *тесис* в старогръцките теоретични текстове от областта на ритмиката. Разглеждат се няколко интерпретации на значението на термините. Посочват се причините, поради които тези интерпретации не съумяват да дадат удовлетворително решение на терминологичната загадка. Накрая се поставя под въпрос и традиционното схващане, че *тесис* е силното време, а *арсис* – слабото. Изводът е, че отговор на въпроса за значението на *арсис* и *тесис* трябва да се търси отвъд теоретичните текстове в едно емпирично изследване на нотните записи на старогръцката музика и на оцелелите литературно-музикални произведения.

Ключови думи: *арсис*, *тесис*, ритъм, трайност, акцент

Summary: The aim of this paper is to offer an introduction to a terminological problem: what is the meaning of the technical terms *arsis* and *thesis* in Greek rhythmical sources? Several interpretations of the terms are examined. Arguments are presented to show that these interpretations do not succeed at solving the terminological riddle. At the end, the traditional view that *thesis* denotes the perceptually marked duration is called into question. Conclusion: an answer to the question about the meaning of *arsis* and *thesis* should be sought beyond the theoretical texts in an empirical study of Greek musical and poetic documents.

Keywords: *arsis*, *thesis*, rhythm, duration, accent

Целта ми в този текст е да предложи кратко въведение към един терминологичен проблем от полето на старогръцката метрика и ритмика – проблема за значението на техническите термини *арсис* и *тесис*, – без да се ангажирам с някое от решенията, обсъждани досега в науката, или да представям ново. За целта ще изброя тълкуванията, които обикновено се формулират въз основа най-важните антични източници, като редом с това се надявам да изясня условията, но които трябва да отговаря едно състоятелно тълкуване, позволяващо проблемът да се провъзгласи за решен.

Както в специализирани, така и в неспециализирани трудове се натъкваме на твърдения, които създават измамно усещане за яснота и единодушие. Най-често разгръщаният разказ може да се обобщи така: двата старогръцки термина произхождат

от орхестиката, науката за танца, където *arsis* означава повдигане на крака нагоре, а *tesis* – поставяне на крака върху земята; оттам, разширено, *arsis* в гръцката традиция означава неакцентувания метричен момент в музиката и танца (още наричан леко или слабо време), а *tesis* означава акцентувания метричен момент (още наричан тежко или силно време), който в речта е равносилен на т.нар. *иктус*; твърди се, че значенията на двете понятия се разменят в латинската традиция от Късната античност и Средновековието: *arsis* (на латински *sublatio* – „повишаване на гласа“) започва да означава силното време или ударената сричка, а *tesis* (*positio* – „понижаване на гласа“) започва да означава слабото време или неударената сричка; в съвременната наука старите значения се възстановяват (вж. напр. Milev, Mihaylov 1961: 330; Chetrikov 1979: 29). Този разказ е подвеждащ в много отношения, но тук ще се спрем на няколко въпроса, засягащи специално гръцката традиция: първо, тези термини се отнасят до какво – до речта, до музиката или до танца, или до всички тях заедно; второ, какво означава едно време да е „силно“, и какво – да е „слабо“; и трето, кое е силното време според гръцките ритмици – *арсисът* или *тесисът*?

Преди да продължим към тези въпроси, нека разгледаме накратко главния подход към ритъма в Античността, чийто основоположник е Аристоксен (втората половина на IV в. пр. Хр.). Ритъмът се дефинира като определена организация на трайности.¹ Трайностите могат да бъдат трайности на ноти, на срички или на танцови движения. Това са трите области, които подлежат на ритмическо организиране, или трите вида ритмически материи, т.нар. *ῥυθμιζόμενα*.² За да измерваме трайностите, е необходимо да приемем една минимална ритмическа единица време, която може да бъде заемана най-много от една нота, една сричка или едно танцово движение. Това е т.нар. „първична трайност“, или *πρῶτος χρόνος*.³ Като абсолютна стойност тя е различна за всяко отделно произведение – зависи от темпото на произведението.⁴ Дотук обаче ритмиката е все още абстрактна – първичната трайност не позволява учленяване на отделни сетивновъзприемани групи в рамките на ритъма. Затова Аристоксен въвежда термина „стъпка“ (*πούς*) – съставна ритмическа единица, благодарение на която ритъмът става явен за сетивата.⁵ Стъпката е изградена от две части: *арсис* и *тесис*, които като продължителност могат да се намират в няколко различни допустими за възприятието

1 Aristox. *El. Rhythm.* §7; 4, 19–22 Pearson.

2 Aristox. *El. Rhythm.* §9; 6, 15–21 Pearson.

3 Aristox. *El. Rhythm.* §10–12; 6, 22 – 8, 10 Pearson.

4 Porph. *In Ptol. Harm.* 4; 78–79 Düring.

5 Aristox., *El. Rhythm.* §16; 10, 21–22 Pearson.

съотношения помежду си – могат да бъдат равни по дължина, могат да се намират в съотношение 2:1 и 3:2.⁶ Това поражда и различните ритмически родове стъпки, в които може да бъде издържано дадено произведение; а може да се допусне и промяна на ритмическия род, което от своя страна поражда явлението, наречено модуляция (*μεταβολή*).⁷

Разполагайки с тази фонова информация, нека се върнем към първия поставен въпрос, който само ще очертаем, без да се стремим към решение: кой от трите вида ритмическа материя описват термините *арсис* и *тесис*; или пък описват всички? Ако гледаме само фрагмента от втора книга на Аристоксеновите *Елементи на ритъма*, би трябвало да се съгласим, че Аристоксен говори за ритъма изобщо, както той се реализира във всички видове ритмическа материя.⁸ Трудността обаче се състои в това, че Аристоксен не дава дефиниция за *арсис* и *тесис*, а примерите, които дава, засягат само времевите съотношения, без да дават каквито и да е насоки за това какво се измерва с тези времеви съотношения.⁹ Повече можем да научим от по-късни източници, които са основани на Аристоксеновото учение. Аристид Квинтилиан (живял някъде в периода между I и IV в. сл. Хр.) например дефинира *арсис* като „движение на част от тялото нагоре“, а *тесис* като „движение на същата част от тялото надолу“.¹⁰ Тези дефиниции веднага ни насочват или към танцовата практика, или към някаква форма на тактуване при изпълнение на вокална или инструментална музика. От друга страна, малко по-нататък същият автор неочаквано сякаш ограничава обсега на двете понятия до областта на музикалната мелодия. Казва следното: „в речта ритъмът се дели от сричките, в мелодията – от отношенията на *арсис* към *тесис*, а в движението – от танцовите фигури [...]“.¹¹ Още по-голямо объркване внасят бележките на Бакхий (вероятно II в. сл. Хр.), който определя *арсис* като „състоянието, при което кракът се намира във въздуха, когато възнамеряваме да направим крачка“, а *тесис* като „[състоянието, при което кракът] е поставен [на земята]“.¹² Малко след тези дефиниции той изброява думи, т.е. елементи на речта, като примери за различните видове ритъм със съответните конфигурации на *арсис* и *тесис*.¹³ Вижда се, че тук става дума не просто за независими употреби на тези

6 Aristox., *El. Rhythm.* §30; 16, 16–19 Pearson.

7 Aristid. Quint. *De mus.* I, 19; 40, 1–7 Winnington-Ingram.

8 Вж. бел. 2.

9 Aristox. *El. Rhythm.* §20; 12, 20–29 Pearson.

10 Aristid. Quint. *De mus.* I, 13; 31, 15–16 Winnington-Ingram.

11 Aristid. Quint. *De mus.* I, 13; 32, 3–6 Winnington-Ingram.

12 Bacch. *Isag.* §98; 313, 10–15 Jan.

13 Bacch. *Isag.* §101; 315, 4–316, 7 Jan.

технически термини, но за една и съща употреба, която трябва по някакъв начин да обедини или поне да синхронизира сетивновъзприемани характеристики на танца, на мелодията и на текста.

Какви обаче са тези характеристики? В научната литература има различни спекулации по въпроса какво за древните теоретици е означавало едно време да се характеризира от перцептивна гледна точка като силно или като слабо: силно време можем да имаме, когато дадена трайност е по-голяма; или когато дадена трайност е динамически акцентувана; или пък когато дадена трайност е заета от по-висок тон; а слабо време може да е налице, когато трайността има противоположните характеристики. Да се спрем на първия случай – случая, при който приемаме например *тесис* като по-дългата трайност, а *арсис* – като по-кратката трайност.¹⁴ Това само по себе си е несъстоятелно, доколкото античните текстове са единодушни, че самите *арсис* и *тесис* не са трайности. Те обаче могат да изпълват трайности. Дори и да допуснем (погрешно), че самите те представляват трайност, от примерите, които се дават, не можем да изведем нищо сигурно за стойността на тези трайности: изглежда, *арсис* в повечето примери е кратък, докато *тесис* – дълъг, но някои пасажи от Аристоксен навеждат на мисълта, че това не винаги е било така,¹⁵ а и Аристид Квинтилиан дава пример за ритъм, който се състои от дълъг *арсис* и два кратки *тесиса*, т.нар. ямбовиден хорей.¹⁶

Да разгледаме следващата хипотеза – че *арсис* и *тесис* означават съответно слабо и силно време в смисъла на една динамическа акцентуваност – определени трайности са заемани от по-силен звук спрямо други. Това е най-разпространената интерпретация, тъй като непосредствено обвързва *арсис* и *тесис* със съвременните понятия за силно и слабо време.¹⁷ Една разновидност на тази интерпретация например търси корените на двата термина не в танца, а в инструментална практика за свирене на струнен инструмент, където, естествено, ударът надолу (τὸ κάτω или *тесис*) произвежда по-силен звук от удара нагоре (τὸ ἄνω или *арсис*).¹⁸ В конкретния случай, а и като цяло при тълкуванията от този род, проблемът се състои в това, че в античните теоретични текстове няма еднозначни индикации, че двата термина могат да означават някакъв тип динамика. Освен това съществуват ритми, изградени от големи стъпки (например от по двадесет и

14 Такова разбиране срещаме например у (West 1982: 23).

15 Aristox. *El. Rhythm.* §17; 10, 24–25 Pearson.

16 Aristid. Quint. *De mus.* I, 17; 37, 24–25 Winnington-Ingram. Вж. (Silva Barris 2011: 20–23).

17 Вж. напр. (Maas 1962: 6), както и литературата цитирана у (Lynch 2016: 492, бел. 7).

18 (Nagel 2017: 204–205).

пет първични времена),¹⁹ където се използват по много нотни стойности в *арсиса* и в *тесиса*, които последователно ще трябва да приемат динамически акценти в силното време (и съответно да бъдат неакцентувани в слабото), а това изглежда неправдоподобно от музикална гледна точка.

За да избегнат подобни проблеми, други автори опитват да докажат, че *арсис* и *тесис* се отнасят само до движението на гласа или на инструменталната мелодия нагоре и надолу: *арсис* – нагоре, *тесис* – надолу.²⁰ Вероятно това предположение може по някакъв начин да се обвърже с латинската традиция,²¹ но поне що се отнася до гръцката то среща много трудности. Ако вземем за отправна точка Аристид Квинтилиан,²² ще трябва да се ангажираме с неправдоподобното допускане, че гласът е част от тялото, която се движи нагоре или надолу (освен ако Аристид Квинтилиан в дефиницията на двете понятия не говори за синхронизиране на мелодическото движение с тактуването или с танца, което, разбира се, не е изключено). Но има и друга, по-голяма трудност: гледайки един нотен запис, ще ни е трудно да разберем кое е *арсис* и кое *тесис*, при условие че едно мелодическо движение, дори само в обхвата на един такт или на една „стъпка“ (според Арситоксеновата терминология), често преминава през много повече от две тонови височини. Как например ще определим към *арсиса* или към *тесиса* принадлежи тон, който се намира между други два тона, един по-нисък и един по-висок? Но дори и в записи, където *арсисът* и *тесисът* са ясно разграничими благодарение на точковата нотация (вж. по-долу), най-често ще видим, че те обхващат по няколко тона с различна височина, а *арсисът* далеч не винаги съдържа по-високите тонове спрямо тоновете в *тесиса*. И накрая, едно подобно тълкуване на *арсис* и *тесис*, изглежда, би обезсмислило начинанието на ритмиката, тъй като в края на краищата би го доближило до неразличност до науката за мелодията, хармониката.

Оставяме и тази трудност настрана, и макар все още да нямаме познание по въпроса какво би означавало *арсис* да е слабо време, а *тесис* – силно, се запътваме към един последен въпрос, а именно действително ли е така: действително ли *арсис* е слабото време, а *тесис* – силното? Действително ли първото е немаркираният член в опозицията, а второто – маркираният? Тук ще се наложи напълно да напуснем успокояващия разказ, който обобщихме в началото. На едно място Аристид Квинтилиан ни дава надежда, че

19 Aristid. Quint. *De mus.* I, 14; 34, 11 Winnington-Ingram.

20 (Palmieri 1987: 84–85), (Lynch 2016: 495–500).

21 Вж. (Lynch 2016: 500–506).

22 Вж. бел. 10.

ще разреши въпроса, като фактически изравнява понятието ἄρσις с понятието ψόφος, а понятието θέσις – с понятието ἡρεμία.²³ Ψόφος и ἡρεμία могат да допуснат различни тълкувания: както динамическо (в смисъл на „шум“ и „тишина“), така и тонововисочинно (в смисъла на „висок, напрегнат тон“ и съответно „нисък – спокоен или отпуснат тон“). Но едно е съвсем сигурно: ако ἄρσις е ψόφος, а θέσις – ἡρεμία, то *арсис* ще е маркираният, а *тесис* – немаркираният член от опозицията, обратно на това, което ни казва стандартното тълкуване. На тази мисъл ни навежда и още едно място у същия автор, който ни казва, че по-спокойните ритми започват от *тесиса*, а по-развълнуваните започват от *арсиса*.²⁴ И накрая, в т.нар. „Белерманов аноним“, имаме едно интересно обяснение на ритмическите точки (στίγματα), които се поставят върху някои ноти в някои нотни записи. Анонимът казва следното: „*Тесисът* се обозначава, като над нотния знак не се поставя точка, а *арсисът* – като над нотния знак се постави точка.“²⁵ Подобна нотация по-скоро би била подходяща за обозначаване на *арсис* като силното време, а *тесис* – като слабото.²⁶

В заключение нека обобщим това, което е известно въз основа на теоретичните текстове: съотношенията между *арсис* и *тесис*, двата елемента на стъпката, определят ритмическите родове и по този начин явленията, които изобщо могат да се опишат като ритми; *арсис* и *тесис* притежават определени сетивновъзприемани характеристики, които позволяват дадена последователност да се подведе под съответния ритмически род. Оттук нататък неяснотата в теоретичните текстове засяга именно тези характеристики, а единственият начин тя да бъде преодоляна, изглежда, е предприемането на емпирично изследване, което да взема за отправна точка данните за ритмическите родове у древните теоретици, и да ги приложи върху нотните записи и текстовете на литературно-музикалните произведения с особено внимание към системата за ритмическа нотация.

23 Aristid. Quint. *De mus.* I, 13; 9–10 Winnington-Ingram. Трябва обаче да отбележим, че е възможен и прочит, при който ψόφος не е пояснение на ἄρσις и ἡρεμία не е пояснение на θέσις, а четирите понятия са равнопоставени и заедно съставляват характеристиките на ритъма. Вж. (*Hrisant Maditski* 2007: 45), който най-вероятно използва именно Аристид Квинтилиан като източник.

24 Aristid. Quint. *De mus.* II, 15; 82, 4–6 Winnington-Ingram.

25 *Anon. Bell.* I, 3; 2, 11–12; III, 85; 28, 12–13 Najock.

26 *Contra* (Winnington-Ingram 1955: 77–81) и др.

Библиография

Chetrikov 1979: Chetrikov, S. (sast.) Muzikalen terminologichen rechnik. Sofiya: Muzika, 1979. [*Четриков 1979*: Четриков, С. (съст.) Музикален терминологичен речник. София: Музика, 1979].

Hagel 2017: Hagel, S. Language and dance: a non-Platonising view. – В: L. Gianvittorio (съст.), *Choreutika. Performing dance in archaic and classical Greece*, Pisa-Roma 2017, 198–214.

Hrisant Maditski 2007: Hrisant, arhiepiskop na Diarhih ot Madit. Golyama teoriya na muzikata. Prev. D. A. Kirkov. s. Skrino: Ruenski manastir „Sv. Yoan Rilski“, 2007. [*Хрисант Мадитски 2007*: Хрисант, архиепископ на Диархий от Мадит. Голяма теория на музиката. Прев. Д. А. Кирков. с. Скрино: Руенски манастир „Св. Йоан Рилски“, 2007].

Lynch 2016: Lynch, T. Arsis and thesis in ancient rhythmic and metrics: A new approach. – *Classical Quarterly*, 66.2/2016, 491–513.

Maas 1962: Maas, P. Greek Metre. Prev. ot nem. na angl. H. Lloyd-Jones. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Milev, Mihaylov 1961: Milev, Al., G. Mihaylov. Starogratska gramatika. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1961. [*Милев, Михайлов 1961*: Милев, Ал., Г. Михайлов. Старогръцка граматика. София: Наука и изкуство, 1961].

Palmieri 1987: Palmieri, V. *Res metrica*: il “piede” e il significato di ἄνω e κάτω. – В: M. Capone Ciallaro et al. *Talariskos – Studia Graeca Antonio Garzya sexagenario a discipulis oblata*. Napoli: D’Auria, 1987, 33–127.

Silva Barris 2011: Silva Barris, J. *Metre and Rhythm in Greek Verse*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2011.

Winnington-Ingram 1955: Winnington-Ingram, R. P. *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation: The Music*. – *Symbolae Osloenses* 31, 29-87.

West 1982: West, M. L. *Greek Metre*. Oxford 1982. Oxford: Clarendon Press, 1982.