

ПОНЯТТЄВИЙ І ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СИНКРЕТИЗМ “СІМОХ ВІЛЬНИХ МИСТЕЦТВ”

В роботі на матеріалі “Етимологій” Ісидора Севільського розглядається тісний взаємозв’язок терміносистем “вільних мистецтв”. Особлива увага приділяється граматичній і музичній термінології. Показано, що термінологічний та поняттєвий синкретизм цих двох базових “вільних мистецтв” заснований на синкретизмі чуттєвого сприйняття ритміки і гармонії звукового потоку.

Формування канону *septem artes liberales* розтяглося майже на 1000 років — з V — IV ст. до н. е. (Піфагор та Платон) до V — початку VII ст. н. е. (Марціан Капелла, Боецій, Кассіодор Сенатор, Ісидор Севільський). Ще 1000 років — аж до XVII — XVIII ст.¹ — цей канон панував у європейській системі освіти. Окреслити в короткому повідомленні весь цей шлях, звичайно ж, неможливо; відтак сконцентруємо нашу увагу на вузлових точках становлення *liberalium artium*, особливо ж — на діяльності Ісидора Севільського, чий внесок, зроблений насамкінець античності й на самому початку середніх віків, не є тривіальним (NB: слово “тривіальний”, як відомо, походить від *trivium* — першого циклу розглядуваної “сімки”), проте є значно менш відомим нашому загалові, ніж внесок неоплатоніків чи Боеція. Певна річ, необхідно буде врахувати також і деяку “передісторію” понять, викладених в Ісидорових “Етимологіях”.

Власне, наш аналіз *septem artium liberalium* в інтерпретації Севільця спочатку відправлявся від розгляду вживаної ним терміносистеми у двох галузях — лінгвістичній та музичній. Взаємоперетин цих сфер, не зовсім очевидний для сучасної людини, не зникав з-перед очей людей античності. За Квінтіліаном (I ст. н. е.) (M. Fabi Quintiliani *Institutio oratoria*, I, 10, 17)², “Колись граматика і музика були з’єднані разом; Архіт же й Евен навіть вважали граматику підлеглою музиці; й ті самі вчителі навчали обох справ...” Що саме це означає, можна ілюструвати наведеним тут-таки, у Квінтіліана, прикладом з мітів Евполіда, один з персонажів якого [2; I, 10, 18] “зізнається, що з музики не знає нічого, **крім літер**”. Можна було б, спираючись на нинішній метафоричний узус, думати, що йдеться про не-

знання “нічого, крім **азів**”, “начатків” (*elementa* — як іще йменувалися літери в античній граматиці, яка, до речі, не знала поділу на літеру та звук [3; с. 112—118] і вважала їх двома реалізаціями однієї сутності).

Проте, по-перше, жоден античний автор не вживає термін *litterae* у значенні нашого “азі = начатки”; по-друге, маємо свідчення значно більшої хронологічної глибини (IV ст. до н. е.) — щоправда, не щодо єдності, а скоріше щодо паралелізму “літер=звуків” (мови) і “співзвучностей” ритмометричної теорії (музичної; про риторично-поетично-лінгвістичну ритмометрику ще йтиметься далі). Одне з таких свідчень знаходимо в Аристотелевій “Метафізиці” (Arist. *Met.* 1093 a-b) [4; с. 365—366], де з посиланням на піфагорейців викладається (і критикується) вчення про відповідність трьох “подвійних елементів” (ξ , ψ , ζ) трьом “співзвучностям” (маються на увазі консонантні інтервали — октава, квінта, кварта³; “консонантність” тут розуміємо, знов-таки, на нинішній кшталт; про пізноантичне наповнення цього терміна теж йтиметься далі).

Тут же згадується й паралелізм числа “літер” (від α до Ω) з відстанню від найнижчого до найвищого звуків флейти, числа струн (ліри) — числу складів “зліва” та “справа” при скандуванні гексаметра і таке інше. Все це будується на **числі** — *sacrum* піфагорейців⁴; на числі ж, як відомо, базувався і перший перелік “математичних” дисциплін (арифметика, геометрія, астрономія і музика) у Платона в VII книзі “Держави”⁵, з якого виростає пізніший *mathesis* або *quadrivium*, як назвав цей цикл “сімки” Боецій (переставивши місцями музику й астрономію, бо в нього вже **астрономія** є підлеглою музиці [9; с.337]⁶, а не граматика, як у Квінтіліана).

Абстрактно-числову основу “вільних мистецтв” не можемо ігнорувати й ми; проте, обстоювана нами теза, що випливає з опрацьованого термінологічного матеріалу, має формулюватися дещо інакше. Основою єдності канону *septem artium liberalium* (принаймні, більшості їх) є, крім числової умоспоглядальності, ще й дуже конкретна **синестезія**, сприйняття кількома “почуттями” в кількох аспектах одночасно, а потім — паралелізм розвитку відповідних синкретичних понять/термінів також водночас у кількох аспектах.

Чуттєвий синкретизм помітний навіть і в “підлеглості” граматики музиці (а ще більше — в підлеглості останній астрономії; бо ж “почути” піфагорейську музику небесних сфер [2; I, 10, 12], *musica mundana* [9; с. 343] Боеція, можна лише синестетично, спочатку уявивши собі внутрішнім зором рух планет по сферах). Значно помітнішими стають відповідні явища за умов проникнення всередину будь-якої з конкретних терміносистем — скажімо, лінгвістичної (“граматичної”), чи, скажімо, музичної, — а також при наступному їх зіставленні.

Звернімося до деяких визначень у першій та третій книгах “Етимологій” Ісидора Севільського⁷ (все сказане до цього моменту можемо вважати свого роду передмовою). Передусім — **порядок** “дисциплін вільних мистецтв” (*disciplinae liberalium artium* — [10; I, II, 1]; зважаючи на розведення у попередньому параграфі понять “ars” та “disciplina”, вже маємо один з поняттєвих синкретизмів) у Севільця такий: у вступному переліку музика йде **п’ятою** [10; I, II, 2], після арифметики, до якої фактично й тяжіє завдяки числу (абстракції — пор. вище); те саме місце в неї і на початку III книги (яка має заголовок *De mathematica*), і з тими ж мотиваціями [10; III, I, 1]: “Арифметика — дисципліна [про] обраховувані (або “обчислювані”) кількості самі по собі. Музика — дисципліна, де йдеться про числа (“обрахунки”), які знаходяться у звуках”. У **структурі** викладу III книги, проте, порядок змінюється, і музика пересувається на шосте — передостаннє — місце між геометрією й астрономією [10; III, XVII, 1]: “Бо ж кажуть, що й сам світ складений якоюсь гармонією звуків, і саме небо обертається за **модуляцією гармонії**”. — Маємо сказати, що музика є практично єдиною дисципліною, яка вільно пересувається по різних переліках *mathesis* (іноді поглинаючи арифметику, як у Платона в трактаті Діогена Лаерція або як у Квінтіліана). Враховуючи її зв’язок з двома із трьох дисциплінами тривіуму (з граматикою та риторикою), можемо спитати себе, чи не є вона джерелом *mathesis* у цілому (на цю думку мали б навести ще піфагорейські математично-акусти-

чні досліді [7; с. 94—106]; проте, жива рухомість музики в складі канону аж до межі VI—VII ст. — аргумент іншого порядку).

Далі: термінологічний синкретизм Ісидорових уявлень дається взнаки під час поділу музики на “три частини” (*De tribus partibus Musicae*. — [10; III, XVIII, 1]) та “просто” її “потрійного поділу” в наступному параграфі (*De triformi Musicae divisione* — [10; III, XIX, 1]). “Три частини” такі [10; III, XVIII, 1]: “гармоніка, ритміка, метрика. Гармоніка є та [частина], яка розрізняє в звуках гострий і важкий [або: (а) “гострий і тупий”; або: (б) “високий і низький” — за традиційними трактовками (а) граматичного та (б) музичного характеру. — див. далі!]. Ритміка є та [частина], яка розглядає зіткнення слів — чи добре, чи погано узгоджується [або: “стикується”, “зв’язується”] звук.

“Потрійний поділ”, зі свого боку, такий [10; III, XIX, 1—2]: “Відомо, що у кожного звука, який є матерією співів, буває потрійна природа [тобто: “трьох видів”]. Перша — гармоніка [або: “гармонічна” (природа)], яка складається зі співу голосів [або: “полягає у співгах голосів”]. Друга — органіка [або: “органічна” (природа)], яка полягає у подиху. Третя — ритміка [або: “ритмічна” (природа)], яка створює [“приймає”] розмір [або: “числа”] відбиванням пальцями. Бо ж звук видається або голосом, ...або подихом, як на трубі або флейті, або відбиванням, як на кіфарі...”

В цій мішанині термінів/понять явно присутні два плани — формальний (“три частини” — параграф XVIII) та “матеріальний” в аристотеліанському сенсі (“потрійний поділ” — пар. XIX). “Матерія” **ритміки** — вдаряння, “відбивання”; відповідні приклади “ритмічних” інструментів у [10; III, XXII, 1—14] — кіфара (звідки сучасна гітара, й етимологічно, з одзвонченням початкового [k-] > [g-], і генетично: струни й резонатор знизу), псалтеріон (резонатор згори), тимпан, кімвал, “симфонія” як різновид ударного інструменту⁸ (*lignum cavum ex utraque parte pelle extenta*)⁹, — справжнісінька пізньоантична ритм-секція.

Цій “матерії” відповідає й “форма” — “зіткнення”, “спів-ударяння” слів та числа-розміри, ним породжувані. Зазначимо: по-перше, у того ж таки Ісидора *numerus* як синонім (лат.) *rythmus* (грецьк.) належить до парафії мовної (≈ поетично-риторичної) метрики [10; I, XXXIX, 3]; по-друге, в інших, більш ранніх авторів “відбивання” є одним з найголовніших аспектів музики іншої “матерії” (Ціцерон, “Про оратора”, 58 (198): “немає в ній [промові], як у грі на флейті [*organica* за Ісидором], **відбивання такту**”...) [3; с.267], музики взагалі (*Seneca L. Annaeus. De*

brevitate vitae, 12, 4: “чий пальці завжди видають звук, яку-небудь пісню про себе відміряючи... Мовчазна модуляція...”; О. Ф. Лосєв вважає, що той “кістяк, що забезпечує естетичну єдність”, — це “для античного музичного відчуття саме ритм” [12; с. 568]. Він же, цитуючи Арістїда, вказує, що “ритмізуються в музиці: рух тіла¹⁰, мелодія, словесний вираз” [12; с. 567]; основні ж явища ритму — **арсис і тесис**, звук і тиша [12; с. 567] (виділення наше. — М. С.).

Звернімо увагу на два аспекти Арістїдового визначення. Перше: ритмізується **також і мелодія**. Облишмо осторонь розуміння тим же Арістїдом “ритму як чоловічого, а мелосу — як жіночого” [12; с. 569] начал. Згадаємо лиш те, що за Квінтїліаном [2; I, 10, 22], “Обрахунок голосу музикант Арістоксен розділив на ритм і мелос, один з яких полягає в **модуляції**, другий — у співі та звуках”. Можемо марно питати себе: що тут є що, порівняно з уже цитованим Ісидоровим віднесенням “співу голосів” до **гармоніки** і з його ж віднесенням **модуляції** теж до **гармоніки**. [10; I, XX, 1]: “Перший розділ музики, який називається гармоніка, тобто **модуляція голосу**...” [10; III, XX, 2—3] “**Гармоніка є модуляція** голосу й **узгодження** багатьох звуків або їх **прилагодження** [один до одного]”. — Той же О. Ф. Лосєв вважає гармоніку виключно “вченням про інтервали” [12; с. 528], спираючись на грецьких авторів; проте у Ісидора гармоніка явно повернулася по первісній своєї підлеглості ритмові. Бо ж соартатіо (“узгодження”) тут явно розуміється **лінійно** в розгортанні мелодії (яка “теж ритмізується”, як пам’ятаємо); для узгодження різних “висот”¹¹ вживано одразу ж після цього термін “**симфонія**” — зовсім в іншому, ніж у нас вище, значенні (не як “ударний інструмент”, а майже як “співзвучність” (в грецькому варіанті) = латинізованому consonantia у Боєція?) [1; с. 150]. “Співзвучність є **сумірне впорядкування модуляції** узгодженими звуками з числа “важких” та “гострих” [або “низьких та високих”], або у голосі, або у подиху, або у відбиванні” [10; III, XX, 3].

Друге, на що ми хочемо звернути увагу, — вживання паралельних, але не тотожних пар термінів “арсис — тесис” та “акут” — “гравіс”. Для зручності перерахуємо їхні традиційні, “словникові” значення:

Acutus — gravis (sonus) — лат.; грецьк. oxys — bagys. Як **музичні** терміни, це — “гострі” (= високі) та “тяжкі, важкі” (= низькі) звуки; за Секстом Емпіриком, “і те, і те отримує свою назву в метафоричному сенсі від предметів дотику... одні звуки “гострі”, неначе вони ріжуть слух, інші “тяжкі”, неначе здійснюють тиск” [13; с. 199]. За О. Ф. Лосєвим, тут “найпершу роль грає трьохмірна тілесна інтуїція” [12; с. 530], до того

ж, малося на увазі ще й натягування струни (для “загострення”) або її відпускання (для “важчого” тону).

Як **граматичні** терміни, це — види наголошу — accentus (приспів — грецьк. prosodia), або tenores — від tonores (< гр. tonos), як вказує Квінтїліан [2; I, 5, 22]; “акут”, як відомо — наголос з підвищенням тону, “гравіс” — зі зниженням (третій з-поміж грецьких наголосів — циркумфлекс — об’єднує ці два; як музичний термін відповідне слово не вживається, бо фактично позначало б найпростішу **модуляцію**). Римські теоретики (скажімо, той же Квінтїліан — [2; I, 5, 25—31]) відшукували грецькі наголоси і в своїй рідній латині, якій вони насправді не властиві (крім “**акута**”): для цього їм доводилося вважати “**гравісом**” просто **ненаголошений** склад — бо ж за умови підвищення тону на наголошеному складі перехід до сусіднього ненаголошеного сприймається як тональне зниження.

Arsis — thesis (гр.-лат.) — “підвищення — зниження” голосу у сильній/слабкій долях стопи (і в музиці, і в **граматиці** — у віршуванні, тобто мовній ритмометриці). (У греків арсис — зниження, у римлян — підвищення) [11; Т. 1, С. 240]. Порівнюючи з парою “акут — гравіс”, бачимо, що і там, і тут ідеться про “підвищення — зниження”, тільки там це стосується **тону**, а тут — **голосу** (його гучності, сили). Сучасна синестезія накладається, на жаль, на синестезію античну; не забуватимемо, що в античності обидві пари понять/термінів пов’язувалися ще і з парою “**довгота — короткість**” (longus — brevis), тобто **тривалість** звучання.

Повертаючись до “Етимологій” Ісидора, подивимось, як користується вказаними термінами він. У книзі I “De grammatica” читаємо [10; I, XVII, 21]: “Кожна стопа супроводжується арсисом і тесисом, тобто підвищенням та зниженням **голосу**”. У III книзі (музика) [10; III, XX, 9]: “Арсис — підвищення голосу, тобто початок. Тесис — пониження голосу, тобто кінець”. Проте, повернувшись до I (“граматичної”) книги, бачимо там використання дуже споріднених (в оригіналі — однокореневих) визначень “акута” і “гравіса” [10; I, XVIII, 2—3]: “Гострий наголос так називається, бо загострює й підносить склад, тяжкий — бо пригнічує й покладає [вниз] <...> Акут же й циркумфлекс подібні [між собою]. Бо ж обидва підвищують склад”.

Пригадаймо те, що відомо із сучасної трактовки латинської граматики: “акут” є так званий “музичний” наголос, що його одночасно називають “граматичним” [14; с. 403], який діє у прозовому мовленні, і правило його постановки тісним чином пов’язане з **довготою** або **короткістю** передостаннього складу [2; I, 5, 30—32].

“Арсис” — “ритмічний наголос” [14; с. 403] (ictus), ставиться у віршах, замінюючи собою “граматичний” акут прози. Сильна позиція у стопі, де ставиться ікт (арсис), як правило, довга.

При перенесенні понять у музику, чи не виявиться арсис як “початок” — “музично довгим”, а тесис як “кінець” — “музично коротким”?

Щодо “музично довгих/коротких” зазначимо, що парні поняття longus-brevis, які мали б позначити “довгі” та “короткі”, Ісидор вживає **лише** в граматичних, але **не** в музичних контекстах, — тим самим вивільняючи місце для позначення відповідних інтуїцій **іншими**, розглядуваними тут нами термінами.

Повернімося тепер до понять symphonia та modulatio. Античність знала як ладову і тональну, так і ритмічну модуляцію [12; с. 558—560]; яка з них лежить в основі синкретичних інтуїцій Ісидора Севільського, можемо бачити в заключному пасажі розділу “Про музику” III книги. Тут він, стисло розглянувши музичні пропорції (Numeros... secundum musicam — [10; III, XXIII, 1]), “числа”, “розміри”, які (на нашу думку) можуть з однаковим успіхом бути застосовані й до тонових інтервалів, і до ритмометрики, виголошує [10; III, XXIII, 2]: “Цей же підрахунок як у світі, через обертання сфер, так і у мікрокосмі [тобто “людині” — musica humana [9; с. 343] Боеція; хоча Боецієвими творами Ісидор не **корис-**

тується — чому і вживає термін symphonia (грецьк., а не лат. consonantia), [цей підрахунок] такой важливий, навіть і в тому, що не стосується голосу, що без його досконалості людина, позбавлена злагодженості [“співзвучностей” — “симфоній” — “пропорцій”] не існувала б. У тій самій музичній досконалості [існують] і віршовані розміри, [що] складаються з арсису й тесису, тобто підвищення та зниження”.

“Симфонійність” гармонійно модульованого космосу, людської душі (як “форми тіла”?, його “ладу”?), віршованого мовлення та музичної основи всього цього полягає, як бачимо, у сприйнятті гармонії як ритмометричної впорядкованості, а ритмометрики — як гармонійності. До “трьохвимірної тілесної інтуїції” включено “четвертий вимір” — час; Секст Емпірик доводив, що музичного ритму не існує, бо не існує часу, а звуків різного тону не існує, бо не існує душі з її сприйняттями [13; с. 201—204]. За чотири століття по тому для Ісидора Севільського лише ритми й існують як вираз просторового сприйняття часу, — інтегральної складової середньовічного синкретичного й синестетичного світосприйняття¹².

Автор щиро вдячний Вікторії Ватутиній, без чиєї допомоги розробка питань музичної термінології виявилася б неможливою.

¹ Скажімо, підручник Боеція De institutione musica лишився в обігу в Оксфорді у XVIII ст. В. І. Уколова називає це “рекордом педагогічного довголіття” [1; с. 49].

² Квінтіліана цитуємо за оксфордським виданням [2; XXVII, 364 p.] — (далі скорочено: Q. Inst. orat. Всі переклади наші. — М. С.)

³ Те саме — у Плутарха в трактаті “Про музику”. Див.: [5; с. 167]; [6; с. 469].

⁴ Точка зору, яка зараз інтенсивно спростовується [7; с. 159—174].

⁵ VII, 522a-531c.; пор.: [8; с. 158]: “Геометрія, гармоніка, астрономія — науки умоспоглядальні...” (за Платоном, якому присвячено цитовану III книгу).

⁶ Пор.: [1; с. 47].

⁷ Користуємося оксфордським виданням: [10; XVI, 424 p.] (Далі всі переклади й підкреслення в них наші. — М. С.)

⁸ Латинські словники такого значення терміну symphonia не реєструють, проте його дає грецький словник: [11; T. 2, с. 1545] (s.v. symphonia).

⁹ [10; III, XXII, 14] (“порожня деревина, обтягнута з обох боків шкірою...”).

¹⁰ Пор. у Квінтіліана ([2; I, 10, 26]: Corporis...eurhythmia).

¹¹ Пор.: [13; с. 199—200].

¹² Про невиділеність часу з простору як ознаку “середньовічності” див.: [15; с. 9]; [16; с. 115—116].

Література

1. Уколова В. И. “Последний римлянин” Боэций. — М.: Наука, 1987.
2. M. Fabi. Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim / Recognovit M. Winterbottom. — Oxonii: Clarendon, 1970. — Т. 1. Libri I-VI.
3. Античные теории языка и стиля (антология текстов). — СПб: Алетейя, 1996.
4. Аристотель. Сочинения: В 4х тт. — М.: Мысль, 1976. — Т. 1.
5. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. — М.: Изд-во МГУ, 1979.
6. Плутарх. Застольные беседы. — Л.: Наука, 1990.

7. Жмудь Л. Я. Пифагор и его школа. — Л.: Наука, 1990.

8. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М.: Мысль, 1986.

9. Майоров Г. Г. Судьба и дело Боэция // Боэций. “Утешение Философией” и другие трактаты. — М.: Наука, 1990.

10. Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX / Recognovit W. M. Lindsay. — Oxonii: Clarendon, 1911. — Т. 1. Libri I-X.

11. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. — М.: Изд-во иностр. и нац. словарей, 1958.

12. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм.— М.: Искусство, 1979.

13. Секст Эмпирик. Против музыкантов. // Секст Эмпирик. Сочинения в 2 тт.— М.: Мысль, 1976.— Т. 2.

14. Соболевский С. И. Грамматика латинского языка. Теоретическая часть.— СПб: Алетейя, 1998.

15. Райт Дж. К. Географические представления в эпоху крестовых походов.— М.: Наука, 1988.

16. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы.— Л.: Наука, 1984.

Sobutskiy M. A.

CONCEPTIONAL AND TERMINOLOGICAL SYNCRETISM OF “THE SEVEN FREE ARTS”

This work is based on the “Etymology” by Isidor Sevilian considering close connection of the term system of “free arts”. Special attention is payed to “grammatical and musical etymology”. It shows that terminological and conceptional syncretism of this two basic “free arts” has its background in syncretism of sensual persepction of rytmic and harmony of sound flow.