

Жит 200

Канд. др. Н. З. 1

УНИВЕРЗИТЕТ “СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ”  
СКОПЈЕ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ПОСТДИПЛОМСКИ СТУДИИ ПО ФИЛОЗОФИЈА

## **МАГИСТЕРСКИ ТРУД**

### **ФИЛОЗОФСКИТЕ ОСНОВИ НА МОРАЛНО-ВОСПИТНАТА УЛОГА НА МУЗИКАТА ВО АНТИЧКА ГРЦИЈА**

Ментор:  
Проф. Др. Ферид Мухиќ

Кандидат:  
проф. Сунај Раими

Март, 2000

Скопје

## СОДРЖИНА

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Филозофска увертира за музиката во античка Грција .....                                               | 8   |
| 2. Историските трагови, еволуцијата и главните<br>општествени карактеристики на музиката во Хелада ..... | 25  |
| 3. Положбата на музиката во уметничката хиерархија на<br>античка Грција.....                             | 38  |
| 4. Општествената улога на музиката во Атина и Спарта ..                                                  | 51  |
| 5. Краток хронолошки преглед на развојниот пат на<br>старогрчката музика.....                            | 57  |
| 6. Музичкиот инструментариум во стара Грција.....                                                        | 63  |
| 7. Музичките форми на античка Грција.....                                                                | 83  |
| 8. Музичката нотација во античка Грција .....                                                            | 104 |
| 9. Морално-воспитната улога на музиката во<br>стара Грција.....                                          | 113 |
| 10. Погледите на некои најзаслужни антички личности за<br>хеленската музика.....                         | 127 |

*Истио како ииџо лирайџа се расиџиимува од  
невесиџаџиџа рака на некој инсџруменџалисџи,  
џака и душайџа на човекоџи се дебалансира од  
некоја неџриџаџина музика.*

**ПИТАГОРА**

## ВОВЕД

### Предмет, цели и задачи на трудот

Предмет на оваа теза е анализа на филозофските основи на социјална функција на музиката. За нас од примарно значење се две такви функции: моралната (етичката) како универзална подлога на човечкиот живот; воспитната, како специфична социјална трансмисија на одредени стратешки концепти, карактеристични за едно конкретно општество. При ова во фокусот на нашите преокупации ќе биде разгледувањето и објаснувањето на филозофскиот корен и белег на старогрчката музика, со помош на разни мислења и ставови на еминентни антички теоретичари и музичари. Се разбира дека тука спаѓаат и многу други културно-уметнички феномени кои се тесно поврзани со суштината на оваа тема.

Што се однесува до целите, главна цел на оваа магистерска работа е да расветли некои одредени филозофски, етички, естетички, воспитни, социјални, политички и други аспекти на музиката и музичката култура во античка Грција. Од овие сегменти во епицентарот на нашиот научен интерес ќе бидат следниве прашања:

Корените на музиката во античка Грција; суштината на старогрчката музика; филозофскиот дух на хеленската музика; историските трагови на хеленската музичка традиција; општествените карактеристики на музиката во стара Грција; положбата на музиката во уметничката хиерархија на античка Грција; развојниот пат на старогрчката музика; инструментариумот; музичките форми и нотацијата на стара Грција; морално-воспитната улога на хеленската музика; погледите на некои најзаслужни антички личности за хеленската музика и др.

Освен тоа, во мозаикот на оваа студија влегуваат и некои други интересни моменти, кои се поврзани со музичкиот

живот на античка Грција, како на пр.: религиозната (духовната) и световната (профана) музика, односот на општеството и државата кон музиката и музичарите, музичкото воспитување и образување на младите, социополитичката улога на музиката, медицинската примена на музиката, користењето на музиката како љубовен но и научен стимуланс и др.

Во оваа насока, моја непосредна задача беше при изработката на овој текст да понудам што повеќе научни податоци и аргументи со надеж дека само така на читателот **ќе можам** да му го доближам тој атрактивен далечен свет наречен -античка музика. Тука мора да кажам и дека, она што ми го поттикна научниот интерес кон оваа тема е оригиналниот филозофски однос на старите Грци кон музиката, како и начинот на кој хелените музичката хармонија ја земале како модел во филозофското трагање по хармоничното уредување на општеството.

Додека ја припремав оваа тема, се соочив со такви интересни и бизарни сознанија, кои толку ме одушевија што почувствував едно чудно чувство на среќа и тага. Среќен бев поради величенствениот однос на хелените кон музиката, а тажен, бидејќи знаев дека ваков свет со такво филозофско сфаќање на музиката веќе не постои.

## Очекувани резултати од трудот

Од овој магистерски труд најпрвин очекувам да ја искристализира филозофската слика за музиката на едно божествено време, кога митот беше историја, легендите стварност, а боговите-идеална персонификација на луѓето. Во извесна смисла музиката тогаш претставувала една суптилна филозофска дисциплина бидејќи како и филозофијата, таа требаше да овозможи среќен живот на заедницата и тоа со помош на облагородување на човековиот карактер, волја и расположение.

Освен тоа, од оваа научна студија очекувам да помогне и во создавањето на едно критичко мерило во нашата музичка и етичко-воспитна свест, со чија помош би ја сфаќале рефлексивната на добрата или лошата музика во човековиот живот. Ова е важно особено денес, кога живееме во едно уметнички хаотично (не) музичко време, полна со разни кичерни правци и агресивни иконографии.

Затоа се надевам дека откако читателот ќе ја фати филозофската жица на музиката на античка Грција прикажана во овој труд, тогаш тој лесно ќе може да инсталира во себе еден таков музичко-уметнички филтер, кој со селекција би ја одвоил благородната од социопатолошката музика. А ова е многу важно ако се има во предвид фактот што музиката секогаш била и останала еден битен фактор за (а)мораланоста, (а)социјабилноста и (не)среќниот живот во една општествена заедница. Поради овие причини убеден сум дека ако некој треба сериозно да ја разгледа како и да ја спроведе во практика познатата платонова парантеза за музиката: “колку што е музиката подобра во една држава, толку ќе биде подобра и самата држава“, тогаш несомнено е дека тоа сме ние самите-луѓето на времето со еkleктична и конфузна музика. Луѓето кои музиката повеќе ја ценат како комерцијално средство, помалку како уметничко доживување а ни малку како морално-воспитна и социјална потреба.

## КОРИСТЕНИ МЕТОДИ

Поради фактот што проблемите кои се опфатени во овој труд имаат шаренолика природа, императивно беше и користењето на различни научни приоди и посебни методолошки третмани. Бидејќи, сметам дека само така поставените прашања можат филозофски длабоко да се изорат, а научно сестрано да се расветлат.

Научните методи кои ги користев при елаборирањето на оваа тема се:

1. Метод на анализа и содржина;
2. Синтетички метод;
3. Компаративен метод;
4. Дескриптивно-експликативен метод;
5. Историски метод;
6. Метод на апстаркција.

## I - Филозофска увертира за музиката во античка Грција

Енигмата на музиката (потеклото, природата, претпоставките, ефектот) отсекогаш била и останала филозофско прашање. Додека другите општествени науки овие прашања ги анализираат само површно, филозофијата нив ги смета за клучни аспекти во расветлувањето на феноменот музика и прашањата поврзани со неа. Филозофијата не само што успева да ја проблематизира музиката како онтолошки, општествен и уметнички феномен, туку успева и да даде одредени одговори и објаснувања за неа. Првите сериозни теоретски обиди за извлекување на музиката од чаурата на таинственоста се прават во античка Грција и тоа од страна на грчките филозофи. Оваа констатација се базира врз фактот дека не само што речиси сите наши сознанија за античката музика (и музиката воопшто) потекнуваат од познати грчки филозофи, туку и дека овие мислителі своевременно и самите пееле, свиреле на инструменти па дури и предавале филозофија во придружба на музика. Уште во самиот пролог на античката филозофија, постоеле обиди за филозофско толкување и објаснување на светот и животот со помош на музиката. Всушност, тогаш постоеле и посебни филозофски школи (пр. питагорејски сојуз) кои музиката ја сметале не само за корен на сите филозофски и уметнички достигнувања, туку и како инспирација и елан за извршување на секојдневните активности на луѓето.

Обично историските податоци за античката музика, освен во записите и расправите на старогрчките филозофи, ги наоѓаме и по многубројните слики, скулптури, поезии, епови, па дури и некои музички текстови. Етнолошките и музиколошките артефакти кои се пронајдени кај некои

антички локалитети документирано ни стават до знаење дека во античко време музиката претставувало една посебна, ценета уметност, поради што била и лајтмотив на бројни дела од областа на многу други уметнички дисциплини. Во однос на ова доаѓаме до едно елементарно суштинско прашање: кога и каде се родила античката музичка култура?

Одговорот на ова прашање ќе можеме да го најдеме само ако почнеме филозофски да копаеме во периодот на раната историја од човековата цивилизација и култура.

Имено, музиката било таа вокална или инструментална, како зрела културна-уметничка форма на човековата инвентивност се родила во пределите на блискиот ориент и медитеранските брегови. Поточно, некаде околу III-II милениум пред нашата ера, во овие подрачја никнуваат и се развиваат раскошни цивилизации кои на историјата ѝ оставиле богато културно-уметничко и хуманистичко-цивилизациско наследство. Такви центри биле: Египет, Месопотамија, Персија, Асирија, Феникија, Јудеја, а посебно Хелада (старата Грција) бидејќи во неа не само музиката, туку и сите други човекови уметствени и уметнички дострели, како што се на пр. митологијата, филозофијата, архитектурата, скулптурата, трагедијата и т.н., беа доведени до границата на невозможното-совршенство на форма и содржина. Сигурно е дека музичката култура својот внимателен развиток и уметнички шарм го доживеала токму кај овие народи, но ова не се случи со игра на случај. Овие предели секогаш изобилуваале со блага клима, мирно море, богата природа и темпераментни луѓе, кои како фактори се одразиле и на самата тамошна музика, која стана ритмички темпераментна, музички мелодична а инструментално - разновидна.

Интересно е дека овие музички компоненти и ден денес можеме да ги сретнеме кај овие народи кои се сè уште, како и нивните предци некогаш, необично музикални и разиграни.

Всушност, тие по природа се музичари бидејќи и кога пеат и кога свираат на некој инструмент а и кога играат, секогаш ја покажуваат својата музикалност.<sup>1</sup>

Во врска со прашањето околу духот на музиката кај народите од Ориентот и Медитеранот, битно е да се наведе и фактот дека музиката кај нив секогаш се изведувала во слободна форма и на отворен простор како на пример: во амфитеатри, плоштади, светилишта, спортски игралишта и др. што всушност ја условувала музиката да биде гласна и придружена со многу звучни инструменти како: зурлата, фрулата, тапанот, тарабуката и др. Но, кога се зборува за музиката во антика, мора да се признае дека сјајот, кој оваа уметност го достигнувала во стара Грција, пред сè се должи на богатиот музички фонд акумулиран од страна на порано наведените источни цивилизации на чии темели подоцна ќе се изгради и замокот на хеленската музика. Од овие ориентални народи Грците црпеле многу нешта кои се поврзани со музиката, почнувајќи од инструментариумот, музичките скали, музичките форми па сè до моралното, воспитното, психолошкото и социјалното влијание на музиката во општествената заедница. Во однос на оваа корелација помеѓу источна и старогрчка музика, интересно е да се спомне сликовитата споредба која ја дава А. Новаковиќ кога вели дека музиката на исток личи на првите утрински зраци на сонцето, додека музиката на античка Грција асоцира на полниот пладневен сјај на сонцето. Речено со други зборови, музиката на Ориентот го претставува детството на музичката уметност, додека музиката на Хелада, нејзината младост. Но, за разлика од источните цивилизации, каде што во музиката доминираше една хипнотична сентименталност и атрактивна мистика, музиката на античка Грција даваше впечаток на една социо-едукативна и формативна колективистичка уметност.

---

<sup>1</sup> Enciklopedija, *Muzika-ljudi, instrumenti, dela*, Vuk Karadžić, Beograd, 1980, стр. 16.

Потоа, иако и источните цивилизации и хеленската цивилизација во социо-економска и историска смисла биле слични: робовладателски општества, сепак додека музиката на источните народи беше дихотомна, бидејќи лаичката музика на народот била поинаква од церемонијалната музика на дворјаните, музиката на хелените била унитарна, сенародна и етноафирмативна. Освен тоа, ексклузивната заслуга на хелените за музичката култура воопшто стои во тоа што за разлика од источните цивилизации, каде што музиката била само една естетска-орнаментска компонента на верските обреди и ритуали, музиката кај хелените стана една автономна и слободна уметност, која успеа да се промовира во една единствена вештина, чиј заштитник бил бог-Аполон Музагет. Во таа смисла добро забележува Алберти (L. Alberti) кога во врска со овие прашања, во неговото дело “Музиката низ векови” констатира дека: “музиката како збир на технички проблеми и на морални естетски вредности влегува во историјата со старите Грци”<sup>2</sup>.

Што се однесува до споменатата теза според која грчката музика етимолошки потекнува од исток, ова може да се потврди со фактот дека тогашната Јонија-приморскиот дел на Хелада со центар Атина, која преку Мала Азија била поврзана со источните цивилизации, културолошки отсекогаш била поразвиена од Дорија (Лакедемон)-континенталниот дел со центар Спарта. За ова најверодостојно зборуваат разните вазни и амфори од VII-VI век п.н.е. декорирани со мотиви од музичкиот живот на јонците, кои беа пронајдени во островските предели на Јонија. Од ова само по себе може да се разбере дека, бидејќи најстарите археолошки материјали доаѓаат токму од овие области, самата музика (како и другите културно уметнички креации) била многу порано развиена во Јонија отколку во

---

<sup>2</sup> L. Alberti, *Muzika kroz vekove*, Vuk Karadžić, Beograd, 1974, стр. 23.

другите региони на Хелада. Впрочем и првите носители на музиката вештина на Хелада како Олимпос, Орфеј, Марсијас, Арион, Клон, Хијагнид, Линос, Тамирис, Терпандар потекнувале токму од овие предели. Тврдењето дека Хелада во музички поглед зависела од овие краеве, може да се аргументира со фактот дека тогашните музичари, сакајќи да го усовршат своето пеење и свирење, секогаш оделе кај познатите уметници-учители, кои живееле и создавале во Мала Азија и другите источни колонии.

Поаѓајќи од ова, треба внимателно да се анализира и да се разбере старата латинска поговорка *Ex oriente lux* (што значи -светлоста сјае од исток) бидејќи таа не се однесува само на источниот корен на културата на античка Грција, а посебно на музиката. Овој бон мот всушност алудира и на наведените ориентални култури (Месопотамија, Персија, Феникија и др.) кои во почетокот на својата културна историја (а и музика) се хранеле со етичко-естетичкиот дух на земјите на далечниот исток - Кина и Индија. Ова последната ја познавала дури и музиката скала од седум тонови, за која не знаела ни една од другите стари источни народи, па ни старите Грци. Тука вреди да се спомне и тоа дека во Индија постоеле и сè уште денес постојат некои песни кои имаат тонска структура и мелодијска специфика како кај хелените. А познавајќи ја историјата на старите Грци, сосема е лесно да се заклучи дека овие музички модели, не ги позајмиле индијците од Грците туку обратно, Грците ги донеле од Индија после освојувачките експедиции на Александар Македонски. Бидејќи хелените на почетокот на својата историја беа водени од борбен освојувачки дух, тие и немаа некоја развиена музичка култура, порадишто лесно ја прифатија и одгледуваа музиката култура на староседелците на овие источни области.

Старите грци никогаш не ја криеле вистината дека нивното морално-воспитно сфаќање на музиката потекнува од

Азија за што зборува и фактот дека, двата главни музички тоналитети (фригијски и лидијски) потекнуваат токму од овие малоазијски краеве - Фригија и Лидија. Но Грците подоцна ќе ја развијат ова “уметност на музите” до највисок пиедестал, давајќи и сопствен уметнички дух и печат на генијалност. Зачудува фактот што, иако за источната музичка традиција не постојат доволно факти и записи, сепак таа музика благодарейќи и на цврстите морално-религиозни норми на овие народи, успеала да го сочува својот идентитет и до ден денес. Од друга страна, за старогрчката музичка традиција постојат бројни записи и расправи, но тој вид на музика денес тешко можеме да го замислиме. Сепак, во последно време е сè позначителен бројот на музиколозите, естетичарите, филозофите и социолозите преокупирани со овие прашања, кои сметаат дека и за старогрчката музика постојат живи уметнички и фолклорни духовни фосили.

Имено, според нив, единствениот начин за да можеме да ја чуеме и почувствуваме таа провеана “незамислива музика” е слушањето на музиката на денешна Грција и на нејзините соседни народи: Македонија, Албанија, Косово, Бугарија, а посебно Турција, во чии фолклори сè уште се чуваат трагите на античката музика изразени во песните со 5/8, 7/8, 10/8 такт. Впрочем, фолклорната музичка субстанца која сè уште живее кај народите од споменатите подрачја на Балканскиот полуостров, може многу повеќе да не запознае со богатството на музичката култура на античка Грција, отколку што можат тоа да го направат песните напишани на бледите папируси или на оштетените епиграми. Бидејќи, остатоците на музичките текстови за грчката музика можат да ни дадат таква слика, каква што може една египетска мумија да ни даде за ликот на

старите египќани, додека типот на жив, просечен денешен жител на Египет, може за тоа многу повеќе да ни каже.<sup>3</sup>

Кога станува збор за суштината на музичката култура во античка Грција се појасни дека таа уметност генетички не е автохтона, како што не е ни нејзиниот музички инструментариум. Денес и компаративната музикологија после многу научни и емпиријски истражувања, успеала да докаже дека грчката музика, всушност, била синтеза на разни интеревропски музички култури. Посматрајќи го историскиот развој на музичкиот живот во Хелада може да се рече дека постојат неколку периодизации, дадени од разни автори. Како најраспространета е таа на музикологот Грубер (R. Grubber), кој целата историја на хеленската музичка култура ја дели во пет периоди:

1. Почетокот на музичката култура до Хомер (некаде од III милениум па до XI век п.н.е., позната како предхомерова Грција).
2. Хомерово време, наречено како архаична Грција (од XI век до VIII век п.н.е.).
3. Преоден период (од VII до VI век п.н.е. односно до грчко-персијската војна).
4. Класична Грција (Перкловото време, V век п.н.е.).
5. Хеленистички период (од смртта на Александар Велики 323 п.н.е. па се до римското освојување на Египет во 30 год. п.н.е.).

Меѓутоа, постојат и други поредуцирани периодизирања на хеленската музичка култура. Таква е поделбата на старогрчката музичка култура на три временски фази каде што секоја развојна фаза се карактеризира со доминација на одреден инструмент и вид на музицирање. Имено, најстарата

---

<sup>3</sup>NHercigonja, *Kratak pregled muzičke kulture*, I deo, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1969, стр. 34.

фаза се нарекува вокално-инструментална со доминација на лира, средната фаза е наречена инструментална со доминација на аулос и младата фаза, наречена вокално-инструментална која е карактеристична со доминација на аулос, китара и лира.<sup>4</sup>

Токму поради ова можеме да заклучиме дека во почетокот на историјата на старите Грци (архаичниот период) хеленската музика е ненационална, подоцна (во класичниот период) таа станува национална за да на крајот (во хеленистичкиот период) стане дури и трансационална. Но, ако се запрашаме во кој дел на Хелада се слушале првите звуци на грчката музика, одговорот е едноставен: Во мало-азијскиот и критско-микенскиот културен регион. Всушност, целиот уметнички развојот на старогрчката музичка култура започнува со доаѓањето на историската сцена на двете главни племиња на Хелада: јонците и дорците. Така додека Јонија беше една жива и весела земја каде што доминираше боемско-романтичарскиот концепт на живеење, Дорија (Спарта) оставаше впечаток на една дисциплинарана традиционална земја каде што се живееше сериозно со патриотски идеали. Оваа разлика на животните концепти помеѓу јонците и дорците најубаво го опишува Кито (Kitto) кога вели дека: Јонците и дорците претставуваа две спротивни сфаќања на животот: динамичен и статичен, индивидуалистички и колективистички, центрифугален и центрипетален, кој денес можат да се видат ако погледнеме на запад, а потоа на исток<sup>5</sup>.

Една таква суштествена разлика можеме да забележиме и ако правиме споредба помеѓу дорската и јонската музика, кои всушност се идентификуваат со две карактеристични инстру-

---

<sup>4</sup> А. Novaković, *Zvuci sa Parnasa*, Sportska knjiga, Beograd, 1976, стр. 37.

<sup>5</sup> Х.Д.Ф. Кито, *Грци*, Матица српска, Нови Сад, 1963, стр. 104.

менти лирата (или китарата) и аулосот. Бидејќи лира и аулос симболизираат два спротивни света: аполоновиот и дионисовиот, кои светови се манифестираат како дуализам на ведрина и возбуда, на рамнотежа и страственост.<sup>6</sup> Но без оглед на тоа, секоја уметничка дисциплина кај старите Грци, земено општо, успеала на неверојатен начин да аранжира и хармонизира две најбитни еклектични елементи: уметничката јасност и сериозната сигурност од една страна и бујната имагинација со филантропска страст од друга, коишто со помош на нивниот бизарен *l'art pour l'art*-изам, беа претопени во еден ексклузивен уметнички филозофизам. Ова величенственост на хеленскиот културен дух лежеше всушност во нивната неспоредлива ревизиска вештина. Имено старите хелени, имале среќа да патуваат низ бројни предели на медитеранот и ориентот, при што сретнувале разни народи, раскошни цивилизации и необични култури. Кога се враќале дома, сите овие знаења и искуства, умешно ги искористуваа и адаптираа давајќи им го својот културен белег. Впрочем, за оваа екстравагантна флексибилност на хеленската духовна и материјална креативност пишува и самиот Платон, кој во неговата Епимонида со гордост велеше дека: што и да примиле хелените од варварите, тие тоа го облагородувале и усовршувале. Оваа божествена дарба на хелените за перфектноста доаѓа до израз во секоја нивна уметност, бидејќи тие навистина на фантастичен начин го искористиле ова свое “Х-сетило” стварајќи грандиозни дела со феноменален впечаток.

Ако се обидеме да влеземе во структуралната содржина на музичката уметност кај старите Грци, тогаш ќе се соочиме со еден мозаик на уметнички дисциплини со кои таа интеракциски кореспондирала. Имено, музиката отсекогаш многу успешно се вкрстувала со поезијата, трагедијата, комедијата,

---

<sup>6</sup> J. Andreis, *Povjest glazbe*, Mladost, Zagreb, 1975, стр. 50.

епот, ораторството, а особено со филозофијата. Во тој смисол Платон, увидувајќи ги овие уметнички констелации велеше дека и самата филозофија во суштина е музика. Но, музичката уметност во античка Грција, освен со горенаведените уметнички дисциплини на посебен начин се вкрстила и со една специфична културна инвентивност на старите Грци. Тоа била грчката митологија. Овој инспиративен бунар, од кој пиеле сите уметности и културно-идеолошки форми, ја претставува целата културна и цивилизацијска ризница на античка Грција. Во овој чудесен митолошки свет легендите стануваат стварност, додека каприците на боговите, фаталистички ги детерминираат судбините на луѓето. Беше тоа време кога и боговите оделе по земја, се вљубувале, се карале, се забавувале, пееле и играле заедно со обичните луѓе.

На овој начин сè она што се случуваше во секојдневниот а особено во уметничкиот живот на старите грци, им се припишуваше на боговите, бидејќи тие беа единствените вистински учители кои луѓето ги учеа за вештините со кои се постигнуваше совршенството. Една таква боженствена вештина беше музиката. Таа требаше да го едуцира и усовршува духот кај луѓето бидејќи, сугестивната природа на музиката можеше луѓето да ги натажи, разлуту, усреќи или успокои. Токму поради овие причини старите Грци вчудовидувајќи и се на мистериозната моќ на музиката, оваа уметност ја сметале од исклучително божествено потекло. Впрочем, во античка Грција музиката била единствената уметност чие име потекнувала од едно божество-Аполон Музагет, што значи-водител на музите. Тој бил заштитник на сите умствени и уметнички активности на луѓето. Всушност богот Аполон Музагет бил единствениот бог музичар, за што зборуваат многубројните слики од вазни и скулптури каде што тој е прикажуван со лира (или китара) на рака. Затоа, ако музичката уметност треба да му се заблагодари на некого за

улогата и вредноста која таа ја играше во животот на старите грци, тоа е сигурно богот Аполон Музагет. Така, гледано хронолошки, настана и античкиот израз “mousike tehne” кој иако во дословен превед значеше “уметност на музите” таа всушност сама по себе подразбираше една тричлена музичка целина: свирење, пеење и играње.<sup>7</sup> Но да се задржиме уште малку кај богот Аполон бидејќи тој заедно со деветте музи, ќерките на Зевс, обично престојувал во масивите на планините Парнас и Хеликон, каде што тие се забавувале и одмарале. Според тоа овие две планински места станаа симбол на духовно и уметничко вдахнување во целата хеленска култура. Кога веќе зборуваме за централното место кое богот Аполон го имал во културно уметничкиот живот на старите Грци, а посебно во музичките манифестации кои беа поврзани со неговиот култ како бог на животот, неминовно е тука да се спомне и еден друг митолошки лик, богот на виното и флората - Дионис. Со името на бог Дионис исто така се поврзани разни религиозни ритуали придружени со радосни песни и темпераменти игри. Поаѓајќи од ова, можеме со сигурност да тврдиме дека целиот музички живот на Грците, бил во знакот на овие две митолошки фигури: Аполон и Дионис. Меѓутоа, додека во церемониите посветени на Аполон доминираше хармоничната лира ( или китара) славењето на Дионис се одвиваше со доминација на занесната фрула- аулос. Но, добро вели Ниче, како што Дионис не може да живее без Аполон, така и Аполон не може без Дионис. Во врска со овие прашања, вредно е да се спомне и тоа дека целата хеленска музичка култура, заедно со другите уметнички дисциплини, претставува едно фасцинантно материјализирање на грчката митологија. Од овој грандиозен митолошки свет, всушност искрат и првите идеи според кои во музичката уметност постои еден мистериозен

---

<sup>7</sup> J. Andreis, *Povjest glazbe*, Mladost, Zagreb, 1975, стр.47.

дух со божествени атрибути, кој зрачи магичност и харизматичност.

Ова необична моќ на музиката, во која старите Грци цврсто верувале најдобро може да се докаже ако едноставно прошетаме низ некои митолошки имиња, за чии судбини се ткаени разни легенди и преданија повразани со музиката. Така на пример, треба само да го прочитаме митот за Орфеј па да ја сфатиме магичната сила на неговата лира, со чија помош тој не само што ги разнежи срцата на чуварите на Тартар, Хад и Персефона, го скроти страшното куче Цербер, туку и својата жена Евридика ја воскресне од светот на мртвите. Или преданието за Амфион<sup>8</sup>, според кое овој јунак ги изгради ѕидините на Теба свирејќи на лира, со чија помош камењата „возбудени“ од хармонијата од неговата музика самите се ределе. Една друга легенда која зборува токму за магичната моќ на музиката е и онаа за лезбанскиот музичар Арион, кого морнарите сакаа да го убијат од завидливост. Меѓутоа, тој пеејќи на неговата лира беше слушнат од музикољубивите риби-делфини, кои го спасија пренесувајќи го на брегот.<sup>9</sup> Друга митска приказна која се однесува на музиката е поврзана со името Марсијас, кој беше пријател на богот Дионис. Тој не знаејќи за анатемираниот аулос од божицата Атина, ја усоврши фрулата и го предизвика Аполон на музички дуел, каде што изгуби, поради што кожата му беше одерена.<sup>10</sup> Слична легенда, креирана со мотиви од музичкиот свет е и она за митскиот китарист Линос, кој учејќи го Херакле свирење на китара, еднаш толку го налути него, што тој го удри со китара на глава, од што Линос умре. Потоа легендата за лиричарот Тамирис кој ја скрши неговата лира, од причина што по казна му беше одземен убавиот глас, со кој

---

<sup>8</sup> A.Novaković, *Zvuci sa Parnasa*, Sportska knjiga, Beograd, 1987, стр. 144.

<sup>9</sup> Op.cit, стр.42.

<sup>10</sup> *Fjalor i mitologjisë*, Rilindja, Prishtinë, 1988, стр. 156.

тој ги фасцинираше дури и боговите, а не само луѓето. Постои и една легенда за Хермес (Хермо), кој со помош на самар од желка и исушени говедски црева ја направи лирата, на која кога свирел стадото мирно пасела.

Но, кога веќе зборуваме за уметничката интеракција помеѓу музиката и митологијата, императивно е тука да се спомне и хорифејот на грчката митологија - Хомер. Тој во неговиот славен еп “Илијада” меѓудругото пее и за благотворното релаксирачко влијание на музиката кај јунакот Ахилеј (песна IX, 185, пратеништво до Ахила. Молби), но и за мистичната, кобна моќ на медогласните песни на сирените кај “Одисеја” (песна XII, 15, VIII. доживување: Сирени. 142-200). Така ако се земат во предвид сите наведени легенди и митови кои се поврзани со музичката култура на античка Грција, тогаш лесно е да се забележи оној ингениозен уметнички здив, карактеристичен за хелените, кој во себе крие една херметична филозофија. Секако дека овој нивен естетички имиџ и уметничка гордост, не зрачи филозофија само кога станува збор за легендите кои се поврзани со музиката, туку и за историските ликови кои не само што музиката ја студирале филозофски, туку музиката ја користеле и додека толкувале филозофија. Таквите славни историски личности, чии имиња во музичкиот календар се запишани со златни букви се делат на теоретичари: Питагора, Филололај, Лас, Глаук, Платон, Хераclid, Аристотел, Аристоксен, Теофраст, Ератостен, Херон, Филодем, Плутарх, Аристид Квинтилијан, Птолемеј, Никомах, Алипије, Плотин, Боеције, и др. како и музичари: Олимпос, Марсијас, Линос, Тамирис, Орфеј, Амфион, Арион, Терпандар, Алкеј, Сафо, Архилох, Талетас, Алкман, Стезихор, Тиртеј, Клонас, Минермо, Сакадас, Анакреонт, Питагора, Симонид, Бакхилид, Пиндар, Тимотеус, Лас, и др.

\* \* \*

Сумирајќи го досега кажаното, станува јасно дека целата музичка култура на античка Грција стои врз кохерентни

филозофски основи. Дури и самото проблематизирање на морално - воспитната улога на музиката станува филозофска тема благодарейќи им првенствено на грчките филозофи. Впрочем, целиот морално - воспитен тек на движењето на античката музика го диктирале токму филозофите бидејќи двата сегмента: 1. моралот - како однос кон универзалните човечки темели и 2. воспитувањето - како техничка обука за практичен живот во едно општество, спаѓаат во нивна хеуристичка надлежност. Тоа значи дека морално-воспитното влијание на музиката како и нејзината социопсихолошка функција, во фокусот на филозофските и научни анализи ги поставиле грчките филозофи, кои сфаќајќи ја големата улога на оваа уметност во практичниот живот на човекот, почнаа да пишуваат книги за музиката, воведувајќи ја неа како многу значајна дисциплина во наставните планови на тогашните филозофски школи со што дефинитивно се удрија филозофските темели на музиката во античка Грција. Овие мислителите сметаа дека музиката претставува еден битен филозофски проблем, чија метафизичка - епистемолошка суштина може да ја разбере и објасни само филозофијата. Ваквите филозофски темели на музиката на античка Грција навидум се невидливи, но ако правиме споредба помеѓу старогрчката и ориенталната музичка култура, тогаш ќе видиме дека тие лежат во неколку моменти.

Прво, за разлика од музиката на народите од источните цивилизации чиј формален уметнички модел го креирал, импонирал и вреднувал владеачката класа (каста), формалниот уметнички модел на старогрчката музика го создавале, афирмирале (критикувале или оправдувале) и надградувале тогашните претставници на грчката “интелектуална авангарда“, т.е. филозофите кои меѓудругото на ~~филозофските~~ <sup>музиката</sup> и дале филозофски дух.

Второ, додека кај ориенталните народи феноменот музика е разгледуван повеќе од естетско - сензуален аспект, старите Грци музиката ја проучувале од морално - рационален аспект. Тоа значи дека неа ја третираше како една императивна уметност (за научните луѓе).

Трето, духот и идентитетот на музиката на ориенталните народи бил политички и монолитен бидејќи неа ја одредувале официјалните претставници на монархијата, а ја “сервирале” професионалните ансамбли; додека духот и идентитетот на хеленската музика, кој бил филозофски и шаренолик, го исковале народните мислители - филозофи а го сервирале разните музичари - виртуози.

Четврто, Грците на музиката ѝ даваа посебна филозофска димензија, бидејќи според нив, нејзиното чудесно влијание врз емоциите, карактерот, темпераментот, психата и кондицијата може да го објасни единствено филозофијата. Поради ова, филозофите ја толкуваа музиката филозофски и ја внесоа неа во образовните програми на нивните школи од каде што може да се види и воспитната функција на музиката.

Во почетокот истакнавме дека хеленската музика ги влече корените од културните региони на Медитеранот и Ориентот, но првите филозофски прегледи за нејзината суштина и функција ги наоѓаме во расправите на грчките филозофи, меѓу кои наоѓаме и одлични музичари. Така на пример Платон сметаше дека само солидно образованите граѓани можат да ја разликуваат вистинската уметничка музика но исто така тврдеше дека секоја вистинска филозофија звучи како една убава музика. Освен тоа од сите предмети кои се учеа во академијата на Платон, единствено музиката беше подложена на „цензура“ бидејќи нејзиното влијание беше хетерогено од кои доминантна е воспитната и моралната улога. Овој уметнички сојуз на музиката со филозофијата, старите Грци на мошне оригинален начин успеале да го прикажат дури и во нивната чудесна митологија, во чиј опус

влегуваат и разните легенди за божествата музичари како на пр.: Аполон, Дионис, Олимпос, Марсијас, Орфеј, и др. Надреалистичката реалност во грчките легенди поврзани со музиката, всушност ни ја отсликува филозофската тенденција на грчкиот инвентивен гениј, кој кај читателот остава трајни импресивни траги. Ако е филозофијата љубов кон мудроста, тогаш има ли поголема мудрост од грчката митологија, во кој свет се наоѓаат и двете главни божества музичари - Аполон и Дионис, кои всушност претставуваат две клучни оски, околу кои се врти севкупниот духовен живот на Хелените. Така планините Парнас и Хеликон кои биле користени како одмаралишта на богот Аполон со музите, станала симбол, не само на уметничката инспирација, туку и на филозофска медитација за уметноста. Освен тоа, многу важно е да се истакне дека филозофскиот третман на музиката во античка Грција многу му должи на богот Аполон Музагет, бидејќи оваа божество освен што бил музичар и апологет на сите културни и интелектуални дејности на луѓето, тој бил и синоним на хармонија, умереност и мудрост. А ова пак зборува за тајната врска помеѓу музиката и филозофијата, поточно помеѓу музичката хармонија и филозофската мудрост. Што се однесува до ликовите поврзани со историјата на античката музика, доволно е само да се запознаеме со филозофските гледишта на Питагора кој сите негови ставови за музиката ги засновал врз неговите космолошко-нумерички пропозиции, па да ја препознаеме онаа филозофска боја на хеленската музика. За филозофските елементи на старогрчката музика, зборува и фактот што старите Грци, како од ноуменална така и од концептуална смисла разликувале две главни категории на музика, и тоа: естетичка музика (*aisthesis* = чувствителност), со што ја подразбирале сетилната, земјина и временска музика; и ноетичка музика (од *noeus* = разум) со кој поим се подразбирала несетилната, неземјина и вонвременска музика. Оваа последната всушност била филозофска музика која е

поинаку наречена како музика на сферите (Питагора), бидејќи неа можеле да ја “чујат” само најмудрите луѓе - филозофите. Со оваа музика се воспитувале филозофите од питагорејското братство кои базирајќи се на хармонијата на музиката на сферите, го создадоа познатиот хармоничен начин на живеење наречен питагорејски начин на живот. Ова филозофска линија на музиката која во почетокот и за некои филозофи била недоволно јасна и таинствена, подоцна стана мошне атрактивна и фасцинантна и за другите научни дисциплини. Ова го докажува и основачот на современата школа со питагорејска ориентација - Австриецот Hans Kayser, кој поаѓајќи од овие гледишта тврдеше дека не само што целата музика извира од вселената и дека целата вселена се однесува музикално, туку и дека музиката чука и во градите на земјата.

## II - Историските траги, еволуцијата и главните општествени карактеристики на музиката во Хелада

Денес, кога би ги сумирале сите записи, хроники и дела на овие научно-духовни авторитети, можеби би успееле да создадеме еден апроксимативен уметнички портрет за музиката во античка Грција. Меѓутоа, кога станува збор за изворните документи на музичката култура во античка Грција, индикативно е да се прави една компарација на истата со изворните документи на музичката култура на источните цивилизации. Имено, изворните документи за музиката на источните народи се распространети низ еден широк музички ареал од континентални параметри, бидејќи таквата музичка материја, на исток се наоѓала (а и денес се наоѓа) речиси низ целиот азијски континент, почнувајќи од блискиот исток (Турција, Сирија) па сè до далечниот исток (Кина, Индија). Затоа и овие стари музички форми на источното музицирање до ден-денес мошне свежо се сочувани бидејќи тие истовремено се генерирале и се култивирале низ разни предели и од разни народи на исток. Од друга страна, судбината на музичката култура на стара Грција била сосема поинаква бидејќи, старогрчката музика не се експанзионирала низ целиот европски континент туку се концентрирала во главно во еден географски радиус познат како балкански полуостров. Токму поради ова, ако се има предвид фактот дека сè она што се случило низ историјата во еден одреден регион лесно се прелеало и во другите региони на Балканот, тогаш сосема сигурно можеме да тврдиме дека сите историски фосили за старогрчката музика во овие предели биле подеднакво заканети и уништени, било од раката на човекот или забот на времето. Согласно на ова, мораме да признаваме дека историско-уметничките монументи од музичката култура на античка Грција денес се мошне скромни. Така од целиот милениумски историјат на

хеленската музичка традиција, до денес се сочувани само дванаесет сведоштва, кои се гравирани на камен или напишани на папируси. Тоа се:

1. Фрагмент од Еврипидовата трагедија-Орест, хорска песна која потекнува од крајот на V век п.н.е., напишана на папирус околу III-II век п.н.е. и е пронајдена во 1892 во Виена.
2. Фрагмент од сценска музика (веројатно од некоја трагедија или комедија), V-IV век п.н.е. , кој е забележан во еден папирус од средината III век п.н.е. и се чува во музејот на Каиро.
3. Композиција на анонимен автор, пишувана на еден блед папирус во II век п.н.е; денес се наоѓа во виенската национална библиотека.
4. Две химни посветени на бог Аполон, гравирани на камен сид во одаите на Делфи; потекнуваат некаде од II век п.н.е.
5. Фрагмент од дитирамб на анонимен автор, забележан на папирус околу II век п.н.е.; денес се чува во Оксиринос, Египет.
6. Секилов сколион, песна напитуница, врежана на една надгробна плоча во текот на II-I век п.н.е. во Тралес, Турција.
7. Две песни (веројатно од некоја трагедија) пишувани на папирус околу II или I век п.н.е. , кој денес се наоѓа во Осло.
8. Три химни посветени на Хелиос, Немеза и на Музите; се верува дека нив ги створил критскиот китарод Мезомед кон II век н.е.
9. Четири композиции : 1) Пеан во чест на Аполон; 2) песна за самоубиството на Ајант; 3) фрагмент со конфузна содржина (можеби од некоја трагедија); 4) неколку нотни редови од некои инструментални пиеси. Сите

овие музички записи се забележани во папирус и потекнуваат некаде од II век н.е. Денес се чуваат во Берлин.

10. Христијанска Химна од Оксиринос, Египет, создаден некаде околу II-III век н.е. напишана со старогрчко нотно писмо во папирус.
11. Фрагменти од инструментални композиции, на непознат автор, непознато време и место.
12. Првата Пиндарова питијска ода, која наводно потекнува од V век п.н.е. Порано била сметана како најстар жив артефакт на старогрчката музичка пракса. Инаку ова песна прв пат била објавена во 1650 г. во делото "Musurgia universalis" на свештеникот Кирчнер (A. Kirchner). Но, бидејќи нејзината автентичност до денес не е докажана, се смета за фалсификат.

Откако, се запознавме со историските материјални остатоци на музиката во стара Грција, добро е малку да се осврнеме и на сржта на оваа уметност кај хелените. Во однос на овие прашања многу важно е да се потенцира и тоа дека, сите познати археоеlementи на музичката практика во античка Грција, биле тесно поврзани со ривалистичката склоност на хелените, која што се манифестирала во карактеристичните натпревари - агони, како на пример олимписките игри од 776 год. п.н.е; истамските игри од 582 год. п.н.е.; немејските од 573 год. п.н.е и др. Иако овие натпревари во почетокот биле чисто спортски, подоцна во нив музиката станува една од натпреварувачките дисциплини, сè додека на крајот и самата не стана главен предмет на некои натпревари како на пример во питијските натпревари одржани во Делфи околу 590 год. п.н.е<sup>11</sup>.

Со оглед на овие знаења, лесно може да се разбере дека дури и во најраната историја на хеленската културна тради-

---

<sup>11</sup> Muzička enciklopedija, tom II, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974, стр.16.

ција (предхомеровата Грција) музиката била мошне развиена. Освен разните музиколошки остатоци од археолошките ископувања, оваа теза ја докажуваат и хомеровите песни, чишто стихови зборуваат и за значењето на музиката во Хелада, неколку векови пред Хомер. Во тоа рано античко време, музиката била составен елемент на магијско-религиозните ритуали, работните песни, победничките и погребните песни, коишто претставувале една подлога за настанување на една рафинирана музичка форма наречена како **хорско пеење**. За време на архаичната Грција (хомеровото време) под влијание на разните воени колонизаторски експедиции на хелените, доаѓа до некои реформи на музички план, коишто промени продуцираат и некои нови музички модалитети. Така почнува да се развива **солистичкото пеење**, кое како главен субјект на своите нарации ги става храброста, јунаштвото и патриотизмот. Но, мора веднаш да се каже дека музиката тогаш сè уште не била издиференцирана како посебна естетичка уметност туку претставувала еден културен збир на музика, поезија и игра. Меѓутоа, оваа еволутивна фаза на античката музика е многу важна од причина што првите историски белешки и сознанија за оваа културна дејност ни доаѓаат токму од ова време. Овој период познат како хомерова Грција, всушност претставуваше еден вистински уметнички пролог, за подоцнежната развојна динамика на старогрчкото солистичко музицирање. А човекот, со чие име е окарактеризирана цела оваа развојна етапа на грчката музика - Хомер, одиграл клучна улога во инаугурирањето на една херојска музичка форма наречена како **епос**. Хеленската уметничка епопеја всушност настанала од народните јуначки песни. Во легендарните хомерови епови “Илијада” и “Одисеја” главен лајт-мотив е хероизмот. Во почетокот, главните протагонисти на овие епови-хероите, самите пееја херојски песни свирејќи на некој инструмент, обично лира. Ова може да се види во спомнатиот еп “Илијада” каде што херојот Ахил заедно со

неговиот пријател Патрокло се весели пеејќи јуначки песни и свирејќи на форминга.<sup>12</sup> Меѓутоа, епоите честопати се пееле и од одредени истакнати граѓани или владатели. Подоцна овие патриотски песни ќе се пеат од страна на некои пеачи-раскажувачи (певци) наречени аеди (грч. αοιδός). Аедите всушност биле професионални музичари-кантавтори кои се појавувале на свеченостите и гозбите на аристократите, пеејќи славни песни за легендарните херои и за боговите. Ваквите пеачи музичари можеме да ги запознаеме едноставно читајќи ја “Одисеја” каде што Хомер ги спомнува аедите Демодок (во книга I, XVII и XXII) и Фемије (во книга VIII и XVIII). Интересно е да се каже и тоа дека аедите всушност биле првите пионери на музичкиот професионализам, бидејќи не само што ~~музички~~ <sup>м</sup>перформентно се занимавале со таа дејност, туку и од тоа живееле. После тоа во периодот VIII-VII век п.н.е. еповите веќе не се пеат од аедите туку се рецитираат од една друга категорија на луѓе, познати како рапсоди (грч. ράψδος). Рапсодот пак, бил номаден музичар кој учејќи напамет многу стихови од славната историја на хелените (подоцна се учеа стиховите на Хомер) скиташе низ цела Хеллада појавувајќи се на сите јавни манифестации, прослави и натпревари. Интересно е дека подоцна аедите пееле песни со секојдневни егзистенцијални тематика, додека рапсодите пееле песни со историски епски мотиви. Со тек на време, паралелно со епот каде што доминирал патриотскиот текст, почнува да јакне еден поинаков музички вид кој беше под доминација на романтичната музика со суптилен текст. Тоа беше лириката. Сега веќе музиката почнува и онтолошки да се трансформира добивајќи и одреден естетски значај. Овој уметнички-аксиолошки пристап кон музичката култура всушност доведува до поделба на дотогашниот музички корпус во посебни издиференцирани

---

<sup>12</sup> Хомер, *Илијада*, со превод и препев од грчки на македонски јазик од Михаил Д. Петрушевски, трето издание, Македонска книга, Скопје, 1982, стр. 162-163.

делови. Ваквата уметничка парцијализација се одвивала во три димензии и тоа со помош на три процеси: прво, доаѓа до поделба на пеењето кое дотогаш било групно, хорско пеење, а сега полека почнува да стане индивидуална, солистичка; второ, свирењето т.е. инструменталната музика (китаристика и аулетика) доживува едно вистинско цутење и трето, почнува да се афирмира играњето како уметничко движење комбинирани со музика. Меѓутоа, сите вистински, екзактни податоци за историјата на музичкиот живот во античка Грција ни доаѓат од преодниот период на грчката историја. Во овој временски период, некаде околу VII-VI век п.н.е. доаѓа до зголемување на општествената улога на музиката во јавниот и приватниот живот на старите Грци. Сега свеченостите почнуваа со прозодијата на свештениците и процесиите на учесниците, после што следуваа изведбите на рапсодите, китародите, аулетите и на крајот хоровите, кои интерпретирајќи стари композиции на прославите им даваа историски карактер.<sup>13</sup> Ова доведува до уметничко усовршување на хорот и лириката каде што тоа тема сè уште беа патриотските мотиви. Во зависност од географските региони доаѓа до паралелен развој на разни облици на музичката уметност. Така на пример во Јонија се развива сатиричниот еп наречен јамб и утешната жалопејка-елегија; во Лакедемон (Спарта) хорското пеење беше доведено до совршенство, додека во островот Лезбос почна да цути една сентиментална љубовна гранка на лириката, позната како мелика (грч. μέλος). Во текот на златното време на Перикловата Грција (V век. п.н.е.) до самиот врв на уметничката хиерархија дојде една хетерогена уметност која беше збир на поезија, музика и игра. Тоа беше трагедијата; зенитот на хеленската духовна моќ и апотеоза на целата драмска ингениозност на човештвото. Трагедијата (грч. τραγωδία) всушност е една од ретките уметнички форми

---

<sup>13</sup> Р. Пејовиќ, *Историја музике*, I део, З.И.У.С.Р.С., Београд 1969, стр.33.

која со помош на музиката, го извршила т.н. катартички ефект со тоа што силно влијаела врз морално-психолошкото прочистување на хелените од неблагородните, грди примеси. Слично на нејзиниот драмски пандан трагедијата, така и комедијата е поврзана со култот на бог Дионис. Но, додека комедијата се развивала од бахантските хумористични загатки и поговорки, трагедијата се рафинирала од занесниот, славопееен дитирамб. А во хеленистичкиот период кој траел некаде од IV-I век. п.н.е., музиката се алиенира, трансформирајќи се од уметност со воспитно морален идентитет, во средство за забава и рекреација. Интересно е тука да се спомне и фактот што во овој период, како и во самиот нејзин почеток, хеленската музика повторно опаѓа под влијание на музиката на источните култури. Но, овојпат тоа не се должи на недоволно формираната музичка култивираност на старите Грци, туку на културната политика на Αλεξανδρος Μεγας (Александар Велики), со чија помош се промовираше таканаречениот космополитски дух, кој најсилно беше рефлектиран токму во музичката уметност. На овој начин, може да се рече дека хеленската музика, после едно долго уметничко талкање низ векови и култури, на крајот ѝ се врати на самата себе, и тоа уметнички позрела, а теоретски побогата. Да се задржиме малку на културно уметничкиот идентитет на хеленската музика и да кажеме збор два и за главните атрибути со кои се карактеризирала оваа античка уметничка дисциплина. Имено, од досега пишуваното станува јасно дека во Хелада композиторот и поетот, а понекогаш и изведувачот, во почетокот биле иста личност ( сè до пелопонеската војна 431-404 п.н.е.) за да подоцна истите станат одделни уметнички ангажмани и дејности. Старите Грци музиката не ја учеле и не ја разбирале како ние денес, т.е. како самостојна хомогена уметност. Таа за нив секогаш претставувала една специфична коалиција на свирење, пеење, играње, поезија, драма и се разбира верување во расположението кое таа го пружела.

Гледано формално содржински, старогрчката музика била монодијска (што значи музика со едногласна и орнаментирана мелодичност), дијатонска (музика со доследно придржување на основниот скаличен модел) и енхармонска (лизгава музика со преод од еден тоналитет на друг без да се забележи). Меѓутоа, мора да се признае дека старите Грци не знаеле за контрапункцијата и за полифоната хармонија (едновременото складно звучење на три и повеќе тонови и создавање на акорди), и покрај тоа што во некои книжевни извори се спомнува дури и употребата на акордите во музицирањето. Но бидејќи до денес не е пронајдено никакво нотно сведоштво за употребата на акорди од страна на хелените, тогаш ова прашање сè уште останува отворено за музикологијата. Од ова станува јасно дека Грците знаеле само за хетерофонијата, назив со кој Платон го означуваше отстапувањето од апсолутното едногласие. Всушност, тоа ја претставувала основната мелодија и нејзината варијанта, при која инструменталната придружба се одвивала над вокалната мелодија (слично на рапсодот во албанскиот фолклор кој она што го пее, истовремено го прати со чифтелија, отстапувајќи во некои небитни места на мелодијата). Всушност, старогрчката музика и не била толку сиромашна бидејќи Грците за интерпретирање на некоја песна користеле бордун (вид на музицирање каде што едниот тон држи базично следење, а на другиот се модулира), слично на денешната гајда или чифтелија, што јасно зборува дека во нивната музичка пракса била присутна хетерофонијата а понекогаш и пеење или свирење во октави. Во прилог на ова важно е да се наведе и тоа дека, денешните поими хармонија, дијатоника, енхармонија и сл., немаат ништо заедничко со оние од антиката. Многу е важно да се знае и дека севкупната музичка пракса на хелените била реализирана со помош на пентатонска (петтонска) музичка скала, слично како кај музиката на источните народи (освен кај индијците за кои е докажано дека знаеле уште тогаш да ја користат музичката

скала од седум тонови). Тезата дека пентатонската скала Грците ја познавале уште во архајско време, може да се аргументира со пронајдените инструменти од тоа време (лира, китара и аулос), кои имале пентатонски штим, но и со дешифрирањето на Секиловиот сколион кој исто така е компониран со пентатонска скала. Да кажеме уште дека целиот хеленски музички систем бил базиран врз три основни музички родови, и тоа дијатонски, хроматски и енхармонски. Главни репрезенти на овој музички опус биле инструментите лира, китара и аулос како и музичките форми поврзани со нив: лиродијата, китародијата и аулодијата односно лиристиката, китаристиката и аулетиката. Оваа старогрчка унисона музика, во почетокот се пренесувала по традиционалниот усмен пат. Имено, во овој ран период, музичкото воспитување во стара Грција воглавно била емпиријска и се базирала повеќе во слухот а помалку во нотите поради што честопати и грешките во изведувањето биле сметани како намерни музички фигуративни украси. Во овој процес на музичко учење обично наставникот свирел, а ученикот слушал и учел, понекогаш заедно свиреле, а понекогаш ученикот свирел, а учителот го држел тактот<sup>14</sup>. Во врска со овој вербално-визуелен начин на учење, да кажеме уште дека грчките музички учители-маестра, своите ученици ги учеа *ad hoc* дводимензионално, т.е. ги учеа не само како треба да се свири на некој инструмент или да се пее, туку и како не треба! Подоцна, оваа тонска уметност почнува да се учи стриктно стандардно, и тоа со помош на нотното писмо кое било составено од букви на јонската и стародорската азбука. Со 24 знаци на јонскиот алфавет се бележала вокалната музика, додека со другите 15 инструменталната музика, чија нотација била постара од вокалната. Тоновите биле пишувани над текстот, а ритмот на мелодијата зависела

---

<sup>14</sup> R. Flaceliere, *Grčka u doba Perikla*, Naprijed, Zagreb, 1979, *стр.* 110.

од метриката на текстот. Целата старогрчка музичка пракса всушност се засновала врз три главни музички тетрахордни скали: дорската, лидијската и фригијската, кои со помош на филозофското толкување на музиката придонеле оваа спиритуална уметност да влијае морално-воспитно, социјално-политичко, психолошки-катартички па дури и медицинско-терапевтски. Ваквата полиинфлуентна уметност, за Гците беше исто што и сонцето за денот или месечината за ноќта бидејќи животните епизоди од типот на агросточарските работи, венчавањата, погребите, религиозните обреди, државните свечености, јавните игри и спортските натпреварувања без музика едноставно биле апсурдни. Но, сите овие прашања кои сега ги спомнавме, всушност, само ги извлековме од нивните чаури, а во наредните поднаслови ќе се обидеме истите поопширно и по длабоко да ги анализираме, елаборираме и да ги коментираме од филозофска призма.

\* \* \*

Сите разгледани прашања во овој поднаслов: историските траги, еволуцијата и главните општествени карактеристики на музиката во Хелада, стојат под заеднички именител на филозофијата од неколку причини. Прво, рековме дека сите валидни информации за историјата и еволуцијата на музичкиот живот во Хелада потекнуваат од т.н. преоден период односно некаде околу VII - VI век п.н.е., време кога се појавиле и првите грчки филозофи. Сосема е сигурно дека не станува збор за никаква коинциденција, туку за една нужна историска детерминираност помеѓу филозофијата како енциклопедијска наука и музиката како практично-прагматична уметност. Оваа поврзаност и соработка меѓу овие две клучни сфери во животот на старите Грци пред сè, се должи на нивниот сличен етички-еудаимонистички стремеж во однос на човекот. Бидејќи, и двете се залагале за постигнување на среќата со помош на моралното воспитание

и образование на граѓаните. Филозофијата ова го правеше преку интелектуално калење на граѓаните каде што луѓето станувајќи мудри и практични, почнеле да го градат системот на моралните вредности. Додека музиката како теоретско-практична дисциплина оваа функција ја вршела со помош на одгледување на добрите и отстранување на лошите примеси во емоционалната структура, при што луѓето станувале благородни и расположени. Филозофските основи на морално-воспитната улога на музиката во стара Грција се мошне очигледни и ако компаративно го анализираме духот на животот (што впрочем претставува една од задачите на филозофијата) во некои најзначајни културни центри во Хеллада како Атина, Спарта и Лезбос, со тоа што го разгледуваме и типот на музиката кој таму се продуцирал. Имено, додека во социо-културниот живот на Атина владееше демократската уметност, а во Спарта патриотската уметност, Лезбос беше синоним на еротска уметност. Апострофираните атрибути на спомнатите уметности вредат посебно за музиката на овие грчки културни центри. Така што во поетичката Јонија се развива сатиричниот јамб и куражната елегија. Во војничката Спарта се негува хорското пеење на патриотските песни. А Лезбос стана славен со сензибилните љубовни серенади наречени - Мелики. Анализирајќи ги внимателно сите овие моменти, лесно е да се заклучи дека во зависност од начинот на живеење во полисот и од општествено-политичкиот менталитет, било негувано и чувството за добра музика. Ова значи дека музиката тука се трансформира во едно средство кое го контролира, моделира и анализира моралниот дух во тоа општество. Така неслучајно во Јонија доминирале саркастичниот еп (јамб) и сентименталната балада (елегија), бидејќи моралната функција на јамбот била да ги исмејува сите оние (не) морални реликти во грчкиот традиционалистички патријархален систем на вредности, додека елегијата треба да влијае морално-утешувачки кај сите живи роднини и

пријатели на оние јунаци, кои во разни освојувачки походи или хуманитарни катастрофи го жртвувале својот живот за доброто на државата и нејзините граѓани. Оваа морално-воспитна функција музиката ја имаше не само во приватниот или јавниот живот туку и во филозофските школи. Во Спарта најмногу се претпочитала хорската херојска песна бидејќи со неа се хранел војничкиот морал на целата општествена заедница, при што се величеле храбрите потфати на мртвите **борци** и на живите патриоти и борци. Со ваква музика се воспитувале дури и децата. Во прекрасниот остров Лезбос се одгледуваше сосема поинаква музика од веќе споменатите. Имено, тоа беше сензуално-еротската мелодија - мелика, чија клучна улога била до го привлече вниманието кон сè она што е поврзано со женскиот свет, кое во хеленското патриархално општество беше занемарено. Интересно е да се наведе тоа дека и покрај фактот што многумина аналитичари лезбоската мелика ја сметале како блудничка музика која што ширела неморал и сексуални перверзности, вистината е сосема друга. Морално-воспитната улога на меликата се состоела во тоа што преку афирмирање на сите женски вредности, таа се залагала за морално освестување на грчкиот машки пол кој спрема жената се однесувал дискриминаторски, бидејќи се сметаше дека на овој начин може да се подобри моралниот однос и третман на мажот кон жената. Меѓутоа, најголемото морално-воспитно влијание на музиката кај демосот не се вршела преку наведените музички форми туку преку трагедијата. Со помош на трогателните социо-морални теми, каде што ритамот на музиката играше улога на срце на драмата, трагедијата стана еден класичен поетско-музички механизам за морална катарза и психолошка метаморфоза. Всушност, музиката беше диригент кој во зависност од драматиката на сцената од трагедијата, диригираше со емоциите на публиката. Честопати се случуваше актерите во некој чин од некоја трагедија воопшто да не зборуваат. Но тоа го надополнуваше музиката која со моќта на звуците го

предупредуваше аудиториумот за фаталните настани. Едноставно музиката имаше за цел да ја обезбеди и одржува емоционалната температура, без која не само што трагедијата не можела вистински да се доживее, туку не можела да се исполни нејзината клучна функција - исплакување на душата од лошите особини (катарза). Оваа воспитна-морална улога на музиката во општествениот живот на Грците била доминантна некаде до крајот на грчкиот класичен период. После смртта на Александар Македонски (323 п.н.е.) во хеленистичкиот период, во музиката веќе не се гледа како на средство кое може да влијае воспитно-морално во емоционалната структура на луѓето, било позитивно или негативно. Тука музиката ја губи онаа класична филозофско-етичка функција каде што задачата ѝ беше да ги скроти и оплемени дивите чувства кај човекот, создавајќи великодушни луѓе. Сега функцијата на музиката се осиромаша, при што музиката се преобрази во едно вулгарно, практично средство за забава и провод. Индикативно е тоа што музиката на ова време (хеленистички период) ја доживува истата судбина со филозофијата. Имено откако освојувачките походи на Александар Македонски доведоа до мешање на разни култури и цивилизации, во филозофијата се појави еклектицизмот . додека музиката стана интернационална односно транснационална. Оваа симбиоза на грчкото музичко стебло со разните азиатски музики, дефинитивно доведе до исчезнување на морално-воспитната улога на музиката, функција која во претходниот период на хеленската култура, музиката ја правеше единствена, ценета и привилигирана уметност.

### III- Положбата на музиката во уметничката хиерархија на античка Грција

Познато е дека речиси сите практично прагматични и умствено уметнички креации на човековиот генус, почнувајќи од геометријата, астрономијата, медицината па сè до архитектурата, филозофијата, скулптурата, литературата и особено музиката, својот фасцинантен сјај го постигнале во античка Грција и тоа во текот на златниот век на Перикле, V век п.н.е. Кога би се изразувале фигуративно, тлото на старата Грција личи на една мистериозна културно уметничка фурна каде што секоја рационална и естетска вредност се печела со толку сериозност, суптилност и ерудиција, што подоцна со тој вкус ќе се храни целата човекова цивилизација. Меѓутоа мора веднаш да се каже дека од цел овој уметнички калейдоскоп музичката култура била поставена во самиот врв на пирамидата на уметничката хиерархија во Хелада. Старите Грци отсекогаш сметале дека за здрав и нормален физичко-психички живот, на човекот му се неопходни две основни активности: гимнастиката, која требало да го зацврсти телото давајќи му виталност и музиката, која служела за зацврстување на духот и обезбедување на душевната рамнотежа. Токму поради ова, музичката култура зафаќаше посебно место не само во воспитувањето на младите туку и во нивното образование<sup>15</sup>. Ова го потврдува и славниот римски говорник и филозоф Цицерон, кој во неговото познато дело „Тускулански разговори“ меѓу другото пишуваше дека хелените во пеењето и свирењето ја нашле највисоката уметност. И навистина, оваа голема општествена улога која музиката ја имала не само во приватниот, туку и во јавниот живот на хелените, може да се огледува и во познатото

---

<sup>15</sup> Enciklopedijski leksikon, *Muzička umetnost*, Interpress, Beograd, 1972, стр.168.

идеалистичко мото на Платон кое велеше: колку што е музиката подобра во една држава, толку ќе биде подобра и самата држава. Ваквото значење на музиката, заедно со полидимензионалното влијание која таа ја имаше во целокупниот духовен живот на Грците, може да го потврди фактот дека со неа се занимавале (свиреле на инструменти, пееле песни и пишувале композиции) дури и најголемите државници, најславните војсководители, најпознатите филозофи и најсериозните научници. Карактистично е и тоа што богатата културна ризница на хелените, од која извирале митолошката мотивација и фолклорната традиција, го детерминирала ликот на музиката на античка Грција. Бидејќи, за разлика од строго контролираната и официјално професионалната музика на источните цивилизации која начелно му се обраќаше на “животот после смртта”, музиката на старите грци која се специфицираше со популистичка уметност и креативна слобода, беше наменета за животот на овој свет. Освен тоа, во грчкото робовладелско општество, музиката се одликувала со една необична живост, интензитет и посебно со ангажирање на поширок круг на луѓе, а не само со тенок слој на повластени односно на мал број на професионалци, што значи дека се негувала една пракса на општо учествување во музичките активности<sup>16</sup>. Што се однесува до масовното присуство на хеленското граѓанство во јавните манифестации, вредно е да се спомне дека еден персијски војсководец, го спроведел пребројувањето на жителите на освоените грчки градови на тој начин што едноставно ги пребројувал слушателите кога во арена свирел некој славен китарод! Многу важно е да се знае дека овој грчки сенароден аудиториум во однос на сите музички и театарски претстави бил необично дисциплиниран инаку, како би можел да се чуе звукот на жицата од китара или нор-

---

<sup>16</sup> N.Hercigonja, *Kratak pregled muzičke kulture*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, стр.35.

малното зборување на актерот во циновскиот амфитеатар со неброена публика. Така, право на присуствување во овие општенародни манифестации имале сите слободни граѓани, дури и странците. Но, додека робовите можеле да посетуваат вакви претстави само под придружба на господарите или нивните деца, на жените, иако не им беа одземени овие права, тие поради цврстите патриархални обичаји, ваквите јавни настани почнаа да ги посетуваат дури во хеленистичкиот период. Најрепрезентативните места во овие јавни свечености секогаш им се чуваа на угледните и најзаслужените лица како државниците, народните пратеници, судиите, свештениците, борците (посебно на нивните сираци) и се разбира победниците од разните натпревари. Меѓутоа, музиката била вообичаена, како во театрите така и на олимписките игри, питијските игри, панатенеите,<sup>17</sup> бидејќи за сите народи на Хелада одбележувањето на нивните најзначајни датуми од приватниот или јавниот живот, би бил навистина несфатлив без придружба на божествената уметност- музиката. Впрочем, во сите најзначајни панхеленски натпреварувања-агони (грч. *ἀγών*) како што беа: олимписките и немејските игри посветени на бог Зевс Олимпијски, карнејските и питијските игри посветени на бог Аполон, дионизиските игри посветени на бог Дионис, панатенејските игри посветени на божицата Атина и истамските игри посветени на бог Посејдон, музиката задолжително била или главен предмет или натпреварувачка дисциплина, или асистент на уметност или пак свечена уметност за инаугурација на победникот на овие игри. Музичката уметност и нејзините автори-изведувачи, хелените секогаш ги гледале со посебен респект и пиетет. Бидејќи според нивното мнение, за разлика од другите популарни практично-прагматични дисциплини како архитектурата,

---

<sup>17</sup> Larouse, *Opšta enciklopedija*, tom I, Muzika, Interexport, Beograd, 1971, стр.212.

склуптурата, поезијата и сл. , кои и покрај немањето талент сепак можат да се научат со вежбање, музиката т.е. пеењето без поседување на посебна божествена дарба-слух, не може никогаш да се научи, дури ни со упорно вежбање. Поради ова, старите Грци музичкиот човек, интерпретаторот го гледале со завидна симпатија бидејќи ја високо неговата необична вештина и доблест, бидејќи сметале дека ваквиот подарок боговите им ја даваат само на неколкуте од нив одберени. Всушност и вечниот идеал на Грците, да се биде areté -комплетен човек, богат со особини и надарен со вештини (силен, паметен, добар, храбар, искусен и др.), не би можел да се постигне ако тој човек не поседува музички талент. Ваквиот суперчовек, речено на денешен модерен жаргон, Грците го сметаа за полубог. Една таква areté личност за старите Грци бил Ахилеј, кој покрај поседувањето на сите други наведени доблести и вештини знаел и да пее свирејќи на форминга.

Овој момент го опишал Хомер во неговата IX песна (185) од “Илијада” вака :

*“Та до чадориите дошле и до мирмидонските бродови;  
внатре го нашле кај срце си весели с’форминга јасна,  
вешто искиена, красна, со сребрена чивија згора;  
неа со иленост ја зел од Етионова града;  
со неа тој си се шешел и јуначки дела си шее;”*<sup>18</sup>

(Фрагмент од “Илијада” на Хомер)

Оваа специфичност на хелените во однос на музичката уметност, се огледува и во специјалната положба која тие ѝ ја давале на музиката во нивниот конвенционален народен живот, негувајќи ја неа на посебен начин со општа љубов. Во таа смисла, старите Грци вешто успееле да влезат во тајните

---

<sup>18</sup> Хомер. *Илијада*, со превод и препев од грчки на македонски јазик од Михаил Д. Петрушевски, трето издание, Македонска книга, Скопје, 1982, стр.162.

на уметноста на музите бидејќи, живеејќи го животот во полисот, тие научиле мошне мудро да ја користат нејзината харизматична сила во секојдневниот живот и тоа со разни цели: политички, социјализаторски, етички, воспитно, психолошки и терапевтски. Но, за тоа ќе зборуваме подоцна.

Сега да се задржиме малку кај улогата која музиката ја одиграла во целокупниот општествен живот на Грците. Од она што го рековме досега станува јасно дека поради големото влијание на музиката во духовниот развој на хелените, во воспитно-образовниот систем на Грците, музиката била воведена како еден мошне важен обврзувачки предмет. Во спартанските училишта на пример, музиката имаше предност и пред граматиката и аритметиката. Во вакви околности каде што воспитно-образовниот живот се одвивал под доминација на музиката, поимот “музика” не ја подразбирал само музичката култура туку сè она што стои помеѓу теоријата и праксата, науката и уметноста, а посебно помеѓу посакуваното и корисното. Во однос на ова прашање битно е да се каже дека од оваа последна корелација тече и целата филозофија на музиката на античка Грција, бидејќи во пограничната зона помеѓу посакуваното и корисното се поставени темелите на архитектурата на хеленската етичка доктрина, без која е невозможно да се навлезе во одаите на есенцијата и егзистенцијата на оваа возвишена грчка уметност. Меѓутоа, токму овие филозофии за музиката доведоа и до порастот на афирмацијата на музичката уметност во споредба со другите уметности, при што музичкото образование стана една од највреднуваните образовни степени во воспитно образовниот процес воопшто. Бидејќи во тоа време се сметаше дека музиката е една клучна уметност за секое хармонично општество. Оттука доаѓа и високото вреднување на музичката личност (*mousikos*) бидејќи музичарот освен што го познаваше јазикот на зборовите (говорот) и што умееше да се послужи со јазикот

на тоновите (музицирањето), тој со својата музика влијаеше и врз блогосостојбата на заедницата во полисот. Следствено на ова, изразот “музички човек” (ἀνὴρ μουζικός) всушност означуваше една широка и комплетна образована личност слична на денешниот поим-интелектуалец. Од овие причини, во времето на античка Грција, секоја јавна и славна личност за да биде areté, мораше да научи да свира на некој инструмент, во спротивно се сметаше како еден несовршен “совршен човек”. Интересно е да го кажеме и тоа дека една таква ценета, широка и комплетна личност бил и големиот беотски државник Епаминонда кој освен што бил врвен војсководител, филозоф и беседник, бил и одличен играч, пеач и свирач на китара и фрула, поради што Цицерон го нарече “првак на Хелада” додека според Корнелије Непот тој беше човек кој “вредеше повеќе од целата држава”<sup>19</sup>. Впрочем, битна карактеристика на сите познати јавни личности од тоа време била токму умеењето да свират на некој инструмент, обично на лира или китара. Оние кои не знаеја, се срамеа поради ова.

Така на пример познато е и дека дури Темистокло во неговото време јавно признавал и се жалел за сопственото незавидно образование, бидејќи не успеал да научи да свира на китара.<sup>20</sup> Платон во “Протагора” (347 ц,д,е) зборува за тоа како некои простаци во отсуство на соодветно музичко образование не можат самите да си се веселат свирејќи и пеејќи во друштво па затоа вели тој “тие им ја подигнуваат цената на свирачките за скапи пари, го закупуваат туѓиот глас, гласот на свиралото, и се забавуваат со нивниот глас”. Меѓутоа корените на општествената улога на музиката биле распространети низ речиси сите поважни секојдневни физички

---

<sup>19</sup> М. Đurić, *Kroz helensku istoriju, književnost i muziku*, Kosmos, Beograd, 1955, стр.133.

<sup>20</sup> R. Flaceliere, *Grčka u doba Perikla*, Naprijed, Zagreb, 1979, стр.109.

и психички активности на граѓаните на Хелада. Бидејќи, за стариот свет музиката била нешто многу повеќе, од онаа како денес ние ја сфаќаме неа. Таа, всушност тогаш го претставувала виталниот импулс на народот кој хранејќи го неговиот дух, го зголемувал и успехот на своите активности и стремежи. Имено, сите земјоделски работи во стара Грција биле придружени од заедничките песни на работниците (т.н. работнички песни) бидејќи Грците сметале дека ритамот на песната, на работата му дава замав потиснувајќи го заморот. Освен тоа, и во извршувањето на пастирските работи, музиката имала голема улога бидејќи грците цврсто верувале дека магичните звуци на аулосот (фрулата) во животинскиот свет можат да влијаат не само смирувачки, туку и мошне продуктивно. Така, на пример, се сметаше дека стадото кое имало можност да пасе трева и да пие вода во придружба на пастирската музика давало повеќе и поквалитетно млеко. Музиката се употребувала и во пловидбите на разни трговски и воени бродови, бидејќи со нејзиниот такт (обично на добоши и аулоси) се одредуваше начинот и брзината на веслањето на веслачите. На овој начин се влијаеше и во одржувањето на нивната кондиција. Во тоа време, големите народни свечености и јавните собири, биле незамисливи без настапите на познатите државници, филозофи, уметници чии говори секогаш се прателе со мошне деликатна внимателност на музичарите, кои биле сместени во позадината на сцената. Инструменталната придружба на говорникот секогаш имала за цел да ја засили елоквентноста и убедувачката моќ на уметничкиот софистициран збор, бидејќи благодарение на тонската драматичност произведена од сценските музичари, масата подобро се сензибилизираше за дебатираниите проблеми. Што се однесува до некои други уметници како поетите, актерите и сл. , музиката на нив им служела за декорирање и освежување на нивните предавања, анализи и пораки. Присуството на музиката било мошне карактеристична и низ сите фази на спортските натпревари.

Впрочем, првите веродостојни историски дескрипции за античката култура, а поготово за музиката, се тесно поврзани со спортските игри и натпревари. Овие податоци почнуваат внимателно да се нижат во хрониките почнувајќи од првата олимпијада во VIII век п.н.е. Така, со посебна свечена музика биле отворени спортските игри; со посебна ритмична музика се одржувала потребната “спортска температура” на натпреварувачите додека тие се натпреварувале; со посебна спортска музика игрите биле завршени; а истотака со посебна триумфаторска музика (епинихија) бил прогласуван и самиот победник на тие натпревари. Согласно на ова може да се заклучи дека, стариот Грк игрите ги сметал како најадекватен начин на одржување на психо-физичката свежина наречена енексија, која без учествување на музиката би била недоволно ефективна. Музиката својата практична примена ја имала и на военото поле бидејќи, не само што сите воени подготовки во вежбалиштата се вршеле согласно на музичкиот ритам, туку и самиот тек и динамика на битката, зависела од интензитетот и драматиката на музиката (на пр. походните песни чекорници наречени ембателија). Затоа можеме слободно да речеме дека, во стара Грција музичарот е ценет и како патриот, бидејќи тој со неговата ритмична музика не само што успевал да ги координира и командира воените постапки, туку со помош на патриотските песни ја глорифицираше и љубовта кон татковината. Но, старите Грци со музиката честопати знаеле да ги изразат и своите романтични, најинтимни чувства, бидејќи верувале дека таа, како единствена “воздишка на музите “ најдобро умее лирично да ја опише љубовта и сè она што се случува во царството на Афродита. Во оваа насока вреди да се спомне и одржувањето на Калистиите-натпреварувањата во убавина (вид на избирање на мис на Хелада) кои без музичката компонента навистина би биле незамисливи. Тука спаѓа и симпосија (simposia) весела песна со пијанчење каде што гостите ги забавувале хетерите пеејќи, свирејќи и играјќи. Во

Хелада тогаш била практика ќерките на богатите, аристократски семејства, честопати за посебни пригоди да ангажираат музичари во нивниот двор со намера да тој момент биде одбележан што по уметнички и по шармантно.

Музиката претставувала битен елемент и на сите други важни случувања во приватниот живот на хелените. Во забавниот живот на пример била незамислива една свадба без музика. Грците со музика го одбележувале чинот на раѓањето на некое дете, но и смртта на некој човек. Тие имале обичаи и над гробовите на своите блиски роднини и пријатели да доведат музичари кои би свиреле и пееле песни, коишто починатите ги сакале и ги слушале кога биле живи<sup>21</sup>, бидејќи Грците слично на египќаните верувале дека само телото умира, додека душата е бесмртна. Затоа на душите кои сè уште живеат во другиот, задгробен живот им треба духовна храна и уживање, а тоа го овозможува музиката. Посебното кај музичките личности во Хелада може да се забележи ако обрнеме внимание на нивните јавни настапи при што, кога изведувачот со своето пеење или свирење би го задоволил уметничко-музичкиот апетит на народот, тој не само што успеал да освои громогласен бис аплауз, туку и да добие разни подароци од симпатизерите. Во случај да музичарот не ги исполнувал очекувањата на публиката, тогаш не само што можел да биде гаѓан со овошје и зеленчук, туку да биде казнет од нив со камшикување. Еден друг карактеристичен момент кој ја потврдува значајната положба на музиката во системот на вредностите во општествениот живот на стара Грција е она што Грците кога сакале некого посебно да казнат, тоа го правеле на тој начин што на нивните деца им забранувале да учат музика како и да посетуваат било каква музичка манифестација. Ова за нив преставуваше најголем срам и најтешка казна бидејќи, се сметаше дека оној кој е

---

<sup>21</sup> Ibidem, стр.109.

лишен од музичкото едуцирање, всушност е лишен од можноста да стане комплетна личност (areté) а со тоа и угледен граѓанин на државата.

\* \* \*

Од сето ова што го рековме досега, станува јасно дека положбата на музиката во уметничката хиреархија на античка Грција била на самиот врв на пирамидата. Восхитува начинот на кој Грците со толку филозофско внимание ја негувале и применувале музиката во нивниот приватен и општествен живот, а особено во нивниот културен живот. Карактеристично е и тоа што грчките филозофи, музиката ја вреднувале мошне високо. Тие верувале дека музиката не само што е една противтежа (јин-јанг) на физичката активност на луѓето, туку и на нивната психичка активност. Така додека Платон сметаше дека музиката го облагородува човекот скротувајќи ги кај него дивите чувства и грубоста, Питагора сметал дека музиката го освежува и изострува умот, давајќи му пенетријска сила во филозофирањето. Освен тоа, прашањето колку важна улога имала музиката во грчките држави односно каков бил статусот на музиката во однос на другите уметнички дисциплини, најдобро ни го отсликува Платон кога просперитетот на државата го условува со тоа колку е добра музиката во таа држава. За да музиката остане на врвот на уметностите придонесувал и исконскиот стремеж на хелените кон се она што се нарекува интегритетна личност (areté), епитет кој им се давал само на оние кои освен што имале психо-физички-етички особини биле и музикални. А ова сигурно не било случајно така. Овие божествени атрибути на идеален човек (силен, паметен, добар, храбар) всушност биле во тесна врска со музиката од многу причини. Првата особина силата, се постигнувала во вежбалиштата, каде што се вежбаше во придружба на ритмичка музика; умноста (мудроста) се стекнуваше со филозофија, која кога се предаваше или учеше, со музика, беше полесна и појасна;

добрината се добиваше преку добрата музика, аполоновата музика која ги оплеменуваше чувствата на човекот, создавајќи морална личност; и храброста, која се постигнувала слушајќи и пеејќи патриотски и јуначки песни. Фактот дека во однос на другите уметности во Хелада дијадемата секогаш ја носела музиката, може да се докаже и со тоа што сите натпревари во славните агони, почнувајќи од најбизарните спортски дисциплини па сè до најубавите уметности, својот почеток, тек и крај го бележеле со музика. Познато е дека една од задачите на филозофијата е да го научи човекот како да стане умерен, безгрижен и среќен. Истата задача ја имала и музиката. Но, додека филозофијата оваа цел се обидувала да ја постигне преку разни теоретско-практични доктрини, музиката тоа го правеше со помош на посебни музички форми односно со посебни песни и инструменти. Затоа грчките филозофи, од многубројните уметности кои постоеле во она време, најмногу ја ценеле музиката, која поради наведените причини во наставните планови на школите и академиите на овие филозофи, била подложена на една перманентна внимателност. Оваа уметност хелените ја сметаа за кров на надградбата на еден комплетен персоналитет бидејќи верувале дека без оваа компонента, другите особини се непотполни. Поради овие причини, човекот кој во текот на своето образование не научил да пее или да свира на некој инструмент, Грците го сметале како недоволно образована личност. Некои славни личности на грчката историја (Темистокло), поради недостигот на овој неопходен степен на образование, јавно признавале дека се срамот. Меѓутоа музиката била привилегирана уметност кај Грците и поради нејзината морална односно емоционална улога. Бидејќи, со помош на посебни мелодии се активираше расположението на луѓето додека работеле физички и психички работи; со нејзина помош се одржувал воениот морал; се надразуваа и развиваа емоциите на публиката (во некоја драма, концерт или

трибина); се веселеа луѓето во свадби и други забавни пригоди, и т.н. Со други зборови така се калеше емоционалната структура на луѓето. Грците музиката ја третираше како исклучителна уметност и од причина што тоа е единствената уметност која била присутна во најважните моменти на човековиот живот. И тоа почнувајќи од мигот на неговото раѓање, која се одбележал со музика, посебните моменти во текот на животот (родендени, дипломирања, заполсувања, свадби, и др.), кои биле исполнети со музика и веселење на роднините и пријателите, па сè до денот на неговата смрт кога човекот бил закопан во придружба на тажна музика. Тие дури верувале дека музиката силно влијае и во емотивниот свет на животните, поради што овчарите своите стада ги паселе по пасиштата, ги напојувале по реките и ги молзеле дома со посебни прикладни мелодии на фрулата. Сите овие работи зборуваат за извесна прагматична природа на филозофијата на музиката, одлика која всушност била пресудна со неа да се занимаваат токму филозофите. Она што го потврдува централното место на музиката во уметничката скалинада во античка Грција е и тоа што ако уметникот музичар не ги задоволил стандардите на некоја општа музичка манифестација, публиката имала право во знак на разочарување и револт да побара тој музичар (група музичари) да се казни јавно. Меѓутоа, ова не се случуваше во манифестациите на други уметности (ораторството, актерството, вајарството, поезијата и др.), каде што на неуспешниот уметник публиката му свиркаше и му се подбиваше, за да на крајот ја напушти арената. За ова на еден поинаков начин сведочи и најсрамната казна која Грците им ја изрекувале на отпадниците и на нивните деца, кои ги казнувале со исклучување од музичкиот живот на заедницата одземувајќи им го правото на музичко воспитание и образование како и посетување на музичките манифестации. А ова беше мошне сурова казна бидејќи, го лишеше

поединецот од природното право - можноста да стане почитуван граѓанин на полисот.

Од сето ова што го рековме досега, станува јасно зошто старите Грци од сите уметности најмногу ја ценеле музиката. Дотолку што таа стана предмет и амбиција на две општествени активности: на семејното воспитание и училишното образование. На првата, музиката и требаше поради социо-психоморално облагородување на емоциите, додека на другата и служеше за техничка обука на младиот Грк за да може подоцна да ја разликува добрата од лошата музика, корисната од штетната музика.

## IV - Општествената улога на музиката во Атина и Спарта

Кога станува збор за општествената улога на музиката, мора да се признае дека најголемото присуство на музичкиот дух не бил поврзан со приватниот или јавниот живот на Грците, туку со религиозниот живот и неговите церемонии. Поаѓајќи од ова битно е да се објасни појавата каде што музиката во овој религиозен свет се реализирала во името на две религиозни авторитети и тоа: Аполон-богот на животот и Дионис-богот на виното. Тука симптоматично е тоа што религиозните култови поврзани со овие две божества, немале аскетски карактер, туку биле оптимистички настроени со стремеж кон здрав живот и среќа. Во овој однос индикативен е фактот што музиката во овие два култа била различна. И тоа, музиката со која се славел бог Аполон се екзекутирала со помош на лира или китара, а славата на бог Дионис се одвивала под водство на аулос. Така што китарата, која беше атрибут на бог Аполон се сметаше за инструмент на ведрина и душевна рамнотежа, додека аулосот-атрибутот на богот Дионис, важеше за инструмент на возбуда и страст. Во таа смисла важен е и фактот дека во зависност од духот на државата, биле користени самите инструменти. Така на пример додека атињаните ја препорачувале тивката лира, тебанците го обожавале занесниот аулос. Во врска со ова Плутарх во “Алкибијадов живот” не известува како овој славен атински државник и војсководител им се потсмева на оние кои свират на аулос вака: “лицето на човекот кој свири на аулос во толкава мера се нагрдува, што тешко го препознаваат и најдобрите пријатели. Освен тоа лирата, на оној кој свири на неа му допушта да зборува и да пее, додека аулосот му го одзема гласот и говорот. Затоа нека и понатаму на аулос свират тебанците, бидејќи тие и онака не знаат да дискутираат. Но, на нас атињаните Атена ни е основателка на

градот, а Аполон заштитник; таа го фрлила аулосот додека тој од аулетичарот и кожата ја одрал”<sup>22</sup>

Во Хелада тогаш постоеле разни музички школи меѓу кои најславни биле китаристските школи во Атина и Спарта но и аулетските школи во Аргос и Теба. Што се однесува до видот на музиката кој во античка Грција најчесто бил култивиран, битно е да се каже дека целата музичка пракса на Хелада, всушност се базирала врз три главни инструменти: лирата, китарата и аулосот. А од нив пак произлегле и трите главни музички форми на целокупната хеленска музичка традиција, а тоа беа лиродијата, китародијата и аулодијата (т.е. пеење со свирење на некој од овие инструменти) односно лиристиката, китаристиката и аулетиката (што подразбираше чисто инструментално музицирање). Иако аулодијата не уживала таков уметнички углед каков што уживала китародијата (за што зборува и фактот дека на китара свиреле многу жени) мора да се признае дека во солистичките инструментални настапи, свирењето на аулос било многу повеќе ценето отколку оној на китара. Меѓутоа доста популарна била и комбинираната инструментална музика, каде што главниот збор го имаа китарата и аулосот. Во однос на овие прашања не смее да се заборави индикаторот дека согласно на природата на општествено-политичката организација на полисот, градот држава, била произведена и дотичната музика. Ова најдобро може да се сфати со помош на аналогичјата помеѓу јонската, лирско-еротска музика од една страна и дорската, херојско-војничка музика од друга страна. Така, додека јонците преку музиката ја изразуваа својата темпераментна природа вкрстена со сентименталните чувства и романтичниот вкус, дорјаните со музиката го регулираа нивниот карактер, достоинството и хероизмот. Од друг аспект, приморскиот дел на Хелада-Јонија, претставуваше еден жив и

---

<sup>22</sup> М. Đurić, *Kroz helensku istoriju, književnost i muziku*, Kosmos, Beograd, 1955, стр. 132.

весел културен регион со источна суптилност, а континенталниот дел на Хелада-Дорија беше еден конзервативен културен ареал каде што се живееше мошне контролирано и со патриотски дух.

Познато е дека јонските пеачи отсекогаш пееле за љубовта и уживањето, а дорските за храброста и мажественоста. Така на пример додека еолската музикална поетеса од Лезбос-Сафо (Sapfa) пееше сентиментални и еротични песни, спартанецот Тиртеј со своите песни, повикуваше на јуначка борба против непријателот. Затоа, познатиот грчки идеалист и перфекционист Платон, зборувајќи за овие проблеми, ја отфрлил јонската музика како разнежувачка и штетна. Во врска со оваа постои една теза која тврди дека јонскиот начин на живеење и дорскиот начин на живеење меѓу себе се разликувале зависно од начинот на кој музиката била разберена и применувана во секојдневниот живот во полисот. Имено, додека во јонскиот културен центар-Атина, музиката била користена како средство за обезбедување на задоволство и духовен мир на граѓанинот, во дорскиот културен центар-Спарта, музиката била користена како механизам на војничко воспитување на умот и карактерот на граѓанинот. Меѓутоа, “никој не може да докаже дека Спарта во споредба на Атина била вулгарна и уметнички неплодна бидејќи таа не ствараше дела од зборови и камен (или од тонови. С.Р.) туку-луѓе”.<sup>23</sup> Сепак во цела Хелада постоело убедување дека Енексија (идеалното телесно и духовно здравје) не може да се постигне само со гимнастика, туку неопходна е и музиката. Еден таков социоуметнички реликт, сличен на спартанскиот музички менталитет, постои и денес кај некои народи на Балканот. Така на пример, познатиот црногорски поет и собирач на фолклор Петар П. Његош, во неговото време често имал

---

<sup>23</sup> Х.Д.Ф.Кито, *Грци*, Матица српска, Нови Сад, 1963, стр.111.

обичај да прави споредба помеѓу спартанската херојска музика и црногорската гусларска јуначка песна, сè со цел да ја докаже античката супстанца во црногорската музика. Една слична споредба сметам дека може да се направи и помеѓу спартанската патриотска песна и албанската херојска песна, која сè уште живее во албанското фолклорно ткиво. Имено, во овие албански јуначки песни (këngë kreshnike) слично како кај спартанските, со чифтелија или шаркија се слави јунаштвото и мажественоста. Во однос на ова може да се рече дека, спартанската јуначка песна и албанската крешничка песна во две точки стојат под еден заеднички именител: прво, во поетска смисла, бидејќи нивните текстови имаат ист субјект-патриотизмот и второ, во музичка смисла, бидејќи се служат со иста музичка скала-дорската.

\* \* \*

Ако се знаат карактеристиките на социо-политичките уредувања на двете водечки држави во Хелада: Атина и Спарта, лесно е да се заклучи дека согласно на духот на дотичната држава, била и самата музика. Ова зборува дека во демократската Атина, стандардите за добра музика биле поинакви од војничката Спарта. Токму поради овие причини музиката на атињаните била демократска, лирска и романтична, додека музиката на спартанците била патриотска, епска и мажествена. Согласно на овие прашања, задачата на филозофијата била да ги објасни евентуалните влијаниа на музичките модалитети во начинот на живеењето кај спомнатите две културни центри. При тоа, укажувајќи конкретно кои музички модели какви чувства будат, кои мелодии го облагородуваат карактерот, а кои не, и кои инструменти се добри, а кои треба да се исклучат од употреба. Овие сугестии на филозофите во однос на зачувувањето и одгледувањето на психо-моралната рамнотежа на општествената заедница покажаа различни резултати, сообразно на типот на државата. Имено, во Спарта овие

поуки на филозофите биле полесно применливи отколку во Атина. Бидејќи ригидниот војнички режим на Спарта овозможуваше една потполна контрола не само врз сите општествено-политички случувања, туку и врз сите културно-уметнички настани, а со тоа и на музиката. Но во демократска Атина тоа било поинаку заради тоа што токму поради големата слобода која ја уживаа нејзините граѓани а посебно уметниците (музичарите), контролата над она што се случуваше во музичкиот свет беше потешка. Ова го потврдува и упорното апелирање на големите филозофи (Платон, Аристотел) за освестување на демосот од можните морално-психолошки нарушувања, кои според нив само музиката може да ги предизвика. Платон и Аристотел дури не останаа само на вербално инсистирање, туку ваквата рестрикција на музиката ја аплицираа во своите филозофски школи, отстранувајќи го од своите наставни програми аулосот како “главен виновник“ на штетната музика во државата. И покрај сите овие социо-културни тенденции, музиката продолжуваше и понатаму да ја одигра својата општествена улога. Така беше и во Атина и во Спарта. Во јонската културна зона со епицентар Атина, општествената улога на музиката се состоеше во сè она што беше поврзано со постигнување на атараксија (душевна непоматеност) и среќа (во смисла на забава и рекреација со музика). Но во дорската културна зона со епицентар Спарта, општествената улога на музиката била да создаде типичен патриотски лик, со основна цел војнички да го воспитува карактерот и темпераментот на граѓаните во заедницата. Доказ за овие различни улоги на музиката во Атина и Спарта се разните музички форми, низ кои музиката ја реализирала оваа функција. Така додека јонските музичари пееја за среќата, уживањето и љубовта, дорските музичари пееја за храброста, мажественоста и татковината. Меѓутоа заедничка одлика на музиката во двете најзначајни културни центри на Хелада: Атина и Спарта било тоа што најважните настани во приватниот или

општествениот живот на Грците, претежно биле одбележени со иста музика, односно со адекватни музички форми и инструменти. Така на пример во двете држави, по повод свечените семејни пригоди, кога девојката влегувала во брак се пееле хименеји; кога се организираа некоја гозба, се пееле сколиони; за славење на здравјето и благосостојбата се пееле пеани; или за жалење и пофалување на починатиот се пеел трен. Слично било и во свечените одбележувања на важните јавни настани на пр. кога се објавил победникот на агоните се пееле епиникии или кога се пофалуваше организаторот на таа јавна прослава се пееле енкомии, и т.н.

Во однос на овие прашања импресионира фактот што за разлика од музиката на источните цивилизации, каде што музиката во онтолошко-гносеолошка смисла била песимистички настроена и воглавно се однесувала на среќата во задгробниот свет, музиката на Хелада била оптимистички определена, со стремеж кон среќата на овој свет. Следствено на ова, од горенаведените анализи, дедуктивно можеме да заклучиме дека општествената улога на музиката во античка Грција била толку голема и сестрана, што оваа цивилизација во филозофска и музиколошка смисла ја прави единствена во светот.

## V - Краток хронолошки преглед на развојниот пат на старогрчката музика

Откако се објасни општествената улога на музиката и нејзината положба во уметничката хиерархија на античка Грција, неопходно е да се даде и еден краток хронолошки преглед на развојот на оваа тонска дисциплина во античка Грција. Една ваква концизна содржинска периодизација на развојот на старогрчката музика ја дал Рајнах(Reinach), кој со помош на четири развојни фази мошне дескриптивно ја изложува еволуцијата на музичката култура на Хелада, почнувајќи од VIII век п.н.е., кога музичката ументност почнувала рапидно да се развива па сè до I век п.н.е. кога крајот на хеленистичкиот период музиката дефинитивно ја губи уметничката положба и општествената улога која ја имала во претходните развојни етапи. Според Рајнах, првата развојна фаза на старогрчката музика која траела од 760-600 год. п.н.е. се карактеризирала со примитивна, религиозна музичка пракса. Инструментариумот, тоновите и ритмовите од оваа фаза се мошне оскудни. Мелодиите се прилично едноставни со монодијска и дијатонска природа. Најзначајни претставници се: китаристот Терпандар од Лезбос, кој откривајќи го еолскиот тонски ред ги удрил темелите на китародијата; Јамбографот Архилох, кој на Грција му ја подарил сатиричната песна и елегичарите Калин и Тиртеј кои на Спарта му ја донеле патриотската елегија.

Втората фаза која временски се простирала од 600-450 год. п.н.е. се специфицира со тенденцијата музиката да се инсталира како битен предмет во општиот систем на едукација во Хелада. Тука почнуваат нови реформи во музиката при што се усовршуваат старите модуси и се откриваат нови; се присвојуваат други инструменти, претежно од источно потекло. Во овој период се случува и уметничката интеракција помеѓу филозофијата и музиката како резултат на што

доаѓа до сјај на трагедијата. Освен тоа, музиката на оваа фаза е енхармонска со доминација на аулетиката и хорската лирика. Најистакнати музички личности од овој период се: Анакреонт, Стезихор, Симонид и Пиндар. Се верува дека во овој период од 600-450 год. п.н.е., грчката музика го достигнала својот развоен врв<sup>24</sup>.

Во третата фаза, која трае некаде од 440-300 год. п.н.е. доаѓа до опаѓање на хорското пеење и пораст на солистичките професионални настапи на свирачите и пеачите во концерти и театри, каде што цути музиката виртуозност. Сега поетот и композиторот не се иста личност. Композиторот дури има и поценета улога од поетот во музиката креативност. Мелодиите во ова време сè повеќе се манифестираат со орнаментирање и модулирање, при што местото на енхармонијата ја зазема кроматиката.

Четвртата фаза го подразбира периодот од III век п.н.е. па сè до губењето на грчката самостојност кое се случило некаде кон крајот на т.н. хеленистички период (30 год. п.н.е.). Оваа фаза е во знакот на декаденцијата и непродуктивноста на грчката музика. Всушност, музиката и понатаму се култивира уметнички, но сега со неа повеќе се занимаваат професионалните музичари робови, кои ги веселеа римските патрици во нивните палати. Енхармонијата е се понесфатлива, додека дијатониката, вкрстувајќи се со кроматични елементи, претставува бит на музиката од оваа фаза. Се увезуваат нови екзотични инструменти со свежи бои и се тежнее за појачување на звучноста со помош на зголемувањето на бројот на изведувачите. Овие професионални свирачи и пеачи настапуваат по големи концертни сали наречени одеони. Во однос на вокалната музика, инструменталната музика е поценета и поприсутна. Тесната врска помеѓу музиката и филозофијата се отуѓува бидејќи наместо дотогашната

---

<sup>24</sup> N.Turkalj, *Historija muzike*, Naprijed, Zagreb, 1980, стр. 19.

етичка основа, сега музиката почнува да се базира исклучително врз естетичка база. Во наредните векови старата Грција се освојува од страна на Рим, нејзината музика паѓа под хегемонија на римската музика која всушност секогаш се хранела со филозофијата и уметноста на грчкиот уметнички дух. Околу ова прашање се огласил и филозофот Цицерон кој пишуваше дека музиката во негово време вршела само извесно детско задоволство, но практично била некорисна бидејќи човекот не го правеше среќен. Токму поради ова многу други римски мислителі заедно со Цицерон искрено жалеа за декаденцијата на музиката осудувајќи ја нејзината сетилност, мекост и недостаток на достоинство<sup>25</sup>.

Со тек на време, полека почнува да бледи филозофската смисла на музиката бидејќи паганскиот либерализам кон уметностите сериозно се загрозува од ригорозното догматско христијанство. Ваквиот свет каде што музиката претставувала не само една *art prima* во општеството, туку и една вистинска ревија на филозофеми, низ историјата повеќе никогаш не се повтори.

\* \* \*

Кога станува збор за врската помеѓу филозофијата и музиката на античка Грција, поточно за филозофските основи на музика со акцент на нејзината морално-воспитна улога во животот на Хелените, сметам дека ова најверно се огледува во еволутивниот пат на музичката уметност низ хеленската историја. Имено, ако ја добро познаваме историјата на развојот на грчката филозофија и аналогно на тоа историјата на развојот на грчката музика, тогаш веднаш ќе разбереме дека нивниот развоен пат низ античката историја е речиси ист. Односно, подемот и падот кои ги доживувала филозофијата низ својот живот во антиката, ги

---

<sup>25</sup> K. Saks, *Muzika starog sveta*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, стр. 302.

имала и музиката. Така на пример, како што грчката музика од нејзината прва развојна фаза (760 - 600 год. п.н.е.) се одликувала со примитивна музичка пракса и со оскудни инструменти и музички форми, така и филозофијата на оваа фаза се карактеризира со вулгарни концепции и оскудни филозофски доктрини. Оваа фаза е во знакот на создавање и формирање на овие две општествени активности. Во втората развојна фаза (600 - 450 год. п.н.е.) која за музиката претставува своевиден зенит, дошло до откривање на нови инструменти и нови музички форми, како и поставување на музиката за еден важен предмет во воспитно-образовниот процес на стара Грција. Слично на неа, филозофијата во оваа фаза го достигна врвот, со тоа што сега се појавуваат нови филозофски концепции и првите филозофски школи, каде што филозофијата заедно со музиката биле толку значајни предмети во севкупниот воспитно-образовен процес на Хеллада, што важеле за два главни столба во градењето на личноста на човекот. Во оваа фаза никнуват и првите филозофеми за објаснување и дефинирање на музиката како социо-културен феномен и како специфична уметничка дисциплина. Тука всушност се удрени филозофските темели на музиката на античка Грција. Како што филозофијата имала за цел да гради морален лик преку филозофско толкување и длабоки анализи, така и музиката тоа го правела преку хармонични мелодии и адекватни инструменти. Резултат на оваа телеолошка морално-воспитна врска на музиката со филозофијата е трагедијата, која како таква не можела да опстои без едниот од овие две елементи. Впрочем, главната функција на трагедијата била да влијае морално-воспитно во психата и етосот на публиката. При ова, текстот на трагедијата како филозофски елемент го вршел моралното прочистување на психата од грдите мисли, додека мелодијата на трагедијата како музички елемент ја вршела моралната преобразба на неблагоприятните страсти.

Музиката од третата фаза (440 - 300 год. п.н.е.) исто како и филозофијата, се карактеризира со последните, исконски обиди за одржување во живот на сите оние вредности кои како такви беа ценети во претходниот период. Ова го докажуваат и големите филозофи Платон и Аристотел кои живееле токму во овој период и кои дејствувајќи во нивните филозофски школи и во јавното мнение (за што ќе се зборува подоцна) ги исцрпиле сите можности, начини и средства со обид филозофијата и музиката да ја задржуваат нивната основна цел - моралното воспитување на граѓаните, која била главен услов за создавање на добри луѓе, а со тоа и добра држава. Всушност, оваа трета фаза поминало во знакот на овие два великани на грчката филозофија, за кои подоцна ќе видиме дека биле најмериторните филозофи за поставување на филозофските основи на морално-воспитната улога на музиката во античка Грција.

Четвртата фаза, која е позната како хеленистички период (300 - 30 год. п.н.е.) е карактеристична по тоа што и филозофијата и музиката од ова време биле еклектични, неоригинални и отуѓени од својата првобитна цел - градење на морална личност. Оваа фаза, која првите денови ги брои уште од времето на империјата на Александар Македонски, имала космополитски карактер, која одлика најмногу се одразувала во филозофијата и во музиката. Овие две општествени активности сега веќе ја губат нивната примарна етичко-дидактичка цел. Филозофијата и музиката на ова време стануваат естетско-хедонистички дисциплини, бидејќи човекот на ова социо-политичко матно време каде што владееше анксиозноста, имаше такви потреби. За декаденцијата на филозофијата и музиката на ова време зборува и Цицерон, кој со огорченост тврдеше дека музиката во негово време вршела само извесно детско задоволство бидејќи и недостигаше есенцијалниот елемент - достоинството. Тука дефинитивно завршува и специфичната, латентна функција на

музиката, која требаше да одржи баланс помеѓу физичкото воспитување на телото и музичкото воспитување на душата, неопходно за енексија - идеалното телесно и духовно здравје.

## VI-Музичкиот инструментариум во стара Грција

Кога стана збор за битот на музиката во античка Грција рековме дека таа не е автохтона бидејќи нејзиниот инспиративен дух бил под инфлуенција на ориенталната и медитеранската музичка култура на тогашните високо развиени цивилизации како што биле Египет, Персија, Феникија, Месопотамија, Асирија, Јудеја и др. Истото може да се рече и за инструментариумот на старогрчката музика за што најверодостојно ни зборува фактот што речиси сите имиња на грчките инструменти се нехеленски односно водат корен од зборовите на горенаведените народи. Но старите Грци, во текот на своето аматерско и професионално или, популистичко и сценско култивирање на музиката, успееле да создаваат една вистинска инструментална ризница. Тие не само што импортираните инструменти ги усовршиле и адаптирале на нивниот менталитет и етнолошки дух, туку и откриле сосема нови инструменти. За запознавањето на старогрчкиот инструментариум денес постојат извесни документарни извори, кои ни се оставени од разни антички автори почнувајќи од Хомер, Филолај, Лас, Глаук, Платон, Алипиос, Аристоксен, Ератостен, Дидимос, Еуклид, Аристид Квинтилијан, Клаудије Птоломеј, Ктесибије, Херон, Флавије Јозеф, Плутарх, Атенеј, Боеције и др. Инструменталната палета која постоела во античка Грција според многумина музиколози може да се подели на три групи.

Во првата група влегуваат жичаните инструменти или *organa entata katateinomena* ;

Во втората група спаѓаат дувачките инструменти или *organa empneista* ;

А во третата група се ударачките инструменти или *organa kroista*.

Во групата на жичени инструменти, која нумерички била најбројна, спаѓале: лира, китара, форминга, китарис, магадида, пектида, пандура, симикија, тригонон, самбика, јамбика, скиндап, псалтерион, трипуд, епигонеинон, барбитон, клепсијамб, фојник, монохорд и др.

Во групата на дувачки инструменти влегувале: аулос, диаулос, поликаламна сиринга, плагиаулос, монокаламна сиринга, хидраула, гингар, салпинга и др.

А во групата на ударачки инструменти се вбројувале: тимпанон, кимбали, крембали, кротали, систрон и др.

Што се однесува до гудачките инструменти старите Грци нив не ги познавале воопшто.

Кога зборуваме за жичените инструменти во античка Грција, меѓу нив најпопуларен и најкарактеристичен несомнено бил инструментот-**Ли́ра** (грч. λύρα). Овој инструмент играл голема улога во целокупниот општествен и духовен живот на Хелада. Тој беше атрибут и фигуративна персонификација на бог Аполон, кој секогаш бил прикажуван со лирата (или китара) на раце. Според грчката митологија, лира ја конструисал богот Хермо (или Хермес) кој чувајќи го стадото, нашол еден желкин самар на кој ги причврстил осушените црева на говедата и потоа веднаш почнал да свира на неа. Оттука таа почнува традиционално да се прави од желкин самар додека нејзините рачки се правеле од животинските рогови. Поради убавата линија, свонестиот звук и практичноста во свирењето (бидејќи во споредба со китарата била помала и пофункционална) лирата стана еден мил домашен, дилетантски инструмент на кој свиреа и возрасните и жените а и децата. Затоа учењето свирење на неа стана дури и задолжително во воспитувањето на грчката младина. Својата доминација овој инструмент го имал особено во семејните свечености и приватните пригоди. Во предхомеровиот период, лирата имала три жици, додека во хомеровото време неа ја наоѓаме со четири жици. Во

хомеровата “Илијада” наоѓаме сознанија кои ни зборуваат дека во почетокот лирата била инструмент само на богови и на херои а подоцна, на неа почнуваат да свираат и обичните смртници. За оваа хронолошко усовршување на лира, не информира и Боеције кој спомнува дека, петтата жица на лирата му ја додал музичарот Торебос, синот на аидскиот крал; седмата жица му ја става славниот китарист Терпандар; осмата ја вградил Ликај од Самос; Теофраст од Пиреја ја редел деветтата жица според длабочината; Хистије од Колофон на лирата му ја додал уште една подлабока жица -десеттата, за да на крајот, милеќанскиот музичар Тимотеј ја вгради и најдлабоката-единаеста жица. Подоцна со текот на времето, ќе се забележат и лири со петнаесет,шеснаесет па дури и осумнаесет жици. Интересно е што овој развоен пат на лира траел повеќе од 500 год. Жиците на лира биле правени од црева или од жили. Секоја жица давала еден тон. Штимувана била врз основа на пентатоника. На неа се свираше на тој начин што инструментот во рацете на свирачот стоеше косо или хоризонтално при што десната рака ги трзаше со плектрон (трзалица) сите жици одеднаш (како кај харфа денес). Додека со левата рака се гушеа тоновите кои не требаше да се чујат. Околу оваа важно е да се знае дека, за разлика од лира (или китара), аполонскиот инструмент на ведрина и душевна рамнотежа стоел аулосот, дионизискиот инструмент на возбуда и страст. Според музикологот Курт Сакс музиката на аулос е земјина-чулна и пијана страсна, а музиката на китара или лира е племенита-едноставна и прочистувачка.

**Китара**-(грч. κιθάρα) – е еден доста познат и стар инструмент, сличен на лира. Во споредба со лира чије тело било од желкин самар, резонантната кутија на китара била поголема и направена од солидно дрво со јаки широки рачки од 7-18 жици. Дека лира и китара биле два најценети инструменти во Хелада зборува и фактот дека на нив свирале

легендарните музичари, славните натпреварувачи и угледните граѓани. Главната разлика меѓу нив била во тоа што лирата секогаш се користела како аматерски инструмент, а китарата била професионален инструмент за јавни концертни настапи. Штимунгот и свирењето на китара биле слични како кај лира, со единствена разлика што на китара се свиреше во веритикална или наведната положба. Според Сотерих, еден од протагонистите на плутарховите “Споредени животописи”, китарата ја изумил богот Аполон.

**Форминга или форминкс** (грч. φόρμινγος) – е инструмент со четири жици кој се смета како најстар жичен модел во инструментариумот на старите Грци, заедно со неговиот сродник Хелис (грч. χέλις). И двата инструменти се мошне застапени кај ориенталните инструментариуми. Сигурно е дека на форминга се свиреше слично како на лира или китара бидејќи и таа имаше четири жици. Според некои аналитичари форминга бил инструмент на школовани музичари, но се користел и за учење на младите симпатизери на жичаните инструменти. Хомер во неговата “Илијада” неколкупати го спомнува овој инструмент нарекувајќи го “инструмент со мил звук”. Неа, славниот лиричар Пиндар во I-та ода ја пеел вака:

“Златната форминга е  
тековина и симбол  
на Аполон и на музите  
со виолетови кадрици”<sup>26</sup>

(Фрагмент од I Ода на Пиндар)

**Китарис** (грч. κιθάρις) - Е инструмент од фамилијата на лира. Според обликот, начинот на конструкцијата и начинот на кој се свиреше на него, китарис беше идентичен на китара. Меѓутоа за разлика од китарата, китарисот на себе имал повеќе материјал од слонова коска и абонос, што зборува

---

<sup>26</sup> A. Novaković, *Zvuci sa parnasa*, Sportska knjiga, Beograd, 1976, стр.57.

дека овој инструмент го користеле луѓето на кои музиката не им била единствена работа односно обичните музичари. Бидејќи, како што вели А. Новаковиќ, украсите на китарис го прикривале главниот недостаток на ваквите музичари-одсуството на уметничкото свирење.<sup>27</sup> Во однос на овие четири инструменти Сакс (Curt Sachs) ја наведува веројатноста според која хомеровските термини форминкс и китарис се трансформирале во класични термини китара и лира.<sup>28</sup>

**Магадида** (грч. μαγαδῖς) - бил специфичен инструмент со околу 20 жици кое името го добила според малиот мост Magadis преку кој минувале жиците. На самиот инструмент жиците биле наредени на два реда звучејќи во октави. Се свиреше на тој начин што со левата рака се трзале жиците кои давале длабоки тонови, а со десната се интерпретирала мелодијата во другиот ред на жиците, кои звучеле за октава повисоко. Овој инструмент всушност, звучел за една октава подлабоко од пектида ( т.е. повисоко, бидејќи Грците длабоките тонови ги нарекувале високи и обратно). Хеленскиот историчар на музиката Атенеј, во врска со овој инструмент го наведува кажувањето на поетот Телест од Селинунт кој велел дека октавите на магадида биле мошне складни за свирење и убаво се сложувале со песната (гласот).

**Пектида** (грч. πεκτιδος) или **полихордаи** - бил инструмент со повеќе жици, за што ни зборува и нејзиното второ име Полихордаи (многужичен). Но овој инструмент кај Грците имал седум жици. Зборот пектида потекнува од коренот пектос (pektos) кој во слободен превод би значел инструмент со зацврстени жици. Платон слично на хомеровата квалификација на лира, пектидата ја нарекол organa hedimele или

---

<sup>27</sup> Ibidem, стр. 52-53.

<sup>28</sup> K. Saks, *Muzika starog 'sveta*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, стр. 238.

милозвучен инструмент. Според историчарот Херодот, инструментот потекнува од ориенталниот регион Лидија.

**Пандура** (грч. πανδύρας) е жичен инструмент кој бил познат и под името трихордон (трижичен) бидејќи имал три жици. Инаку, пандурата имала издолжен врат без чивии и мала резонантна кутија. Овој инструмент, всушност им бил познат и на музичарите од сумеро-вавилонскиот период, кои сцени можат да се видат на разните релјефи од тој период. Впрочем, и хеленското име пандур потекнува од сумерскиот назив за овој инструмент пан-тур. На пандура музичарот свирел наслонувајќи ја неа на колена.

**Симикија** (грч. σιμικίῳς) – е инструмент со триесет и четири жици. Хелените неа ја презеле од персијците, кои ја користеле во разни пригоди. Нејзиното име потекнува од персијскиот збор - сим што значи жица.

**Тригонон** (грч. τριγώνος) – бил инструмент кој како што може да се разбере од самото име имал триаголен облик. Поради специфичниот изглед многу лесно може да се идентификува од другите инструменти. Иако потеклото му е од Месопотамија, тригонон во Хелада е пренесен од Египет и тоа околу V век п.н.е. Некои други извори велат пак дека овој инструмент во хеленскиот инструментариум го вовел музичарот Ибик во VI век п.н.е. Познато е дека тригонон имал околу дваесет жици. На неа се свирело држејќи ја неа на колена. Славниот музички теоретичар Аристоксен ни спомнува уште една подврста на овој инструмент наречен-тригонон магадис, на кој се свирел со плектрон(трзалица). Според Атенеј од Наукратид, тригононот служел и за следење на енкомија (песна пофалница). Честопати овој многужичен инструмент се користел и за свирење во симфонија.

**Самбика** (грч. σαμβικός) – е тростран инструмент сличен на тригонон, но со помал број на жици и јајеста кутија. Самбикс, како поинаку го викале него, е импортиран инструмент од Египет. Овој став го брани и Атенеј додавајќи дека самбиката

во Египет дошла од некоја варварска земја. Од сликите на разни амфори од тоа време, дознаваме дека изведувачи на овој инструмент биле жените наречени Самбикстрии. Според Милош Ѓуриќ самбиката, како и нејзиниот сродник тригонон во грчката музичка инструментална пракса го донел Ибик. Курт Сакс зборувајќи за овој инструмент, го дели мислењето на теоретичарите Аристид Квинтилијан и Еуфорие, дека самбиката всушност имала пократки жици од тригонон.

**Јамбика** (грч. ῥαμβικός)- овој инструмент бил карактеристичен по тоа што имал девет жици, за што постои мнение дека овој број симболично ги подразбирал деветте музи. Името јамбика го добила од причина што бил употребен единствено за пратење на јамбот-сатиричната песна исмејувалка. Инаку да кажеме дека корените на овој инструмент се наоѓаат во малоазијскиот културен регион.

**Скиндап** (грч. σκινδαλος)-бил жичен инструмент од индијско потекло кој својата употреба ја нашол и во грчкиот фолклорен инструментариј. За нејзиното индијско потекло ни зборува фактот што и денес во Индија постои една билка со такво име, од која се прават инструменти слични на скиндап.

**Псалтерион** (грч. ψαλτήριος)-името на овој инструмент многумина музиколози го објаснуваат на два начина. Според првиот, името псалтерион доаѓа од зборот psaltes што значи трзање на жици со плектрон (трзалица). А другиот начин името на овој инструмент го објаснува со помош на зборот psalmos, кој всушност ја подразбирал богослужната песна, пратена со овој инструмент. Инаку, псалтерион како инструмент спаѓа во семејството на харфа.

**Трипуд** (грч. Τρίψδος)-во однос на конструкцијата, трипуд спаѓа меѓу најсложените инструменти во античка Грција. Според Атенеј инструментот бил правен од ловорово дрво, а свирењето на него било доста тешко, поради што и највеќе го користеле музичарите професионалци. Меѓутоа, за да може

изведувачот полесно да ракува со него, тој бил поставен на постола. Трипод бил ексклузивен по тоа што на него можело да се свира на дорска, лидијска и фригијска музичка скала, без претходно да се подесува штимот. Ова зборува за симболичното значење на триподот, кој всушност тежнееше да го прикажува сојузот на трите најголеми хеленски племиња -дорците, јонците и еолците. Името, трипод го добил по неговиот изглед кој потсетуваше на треножец. Се верува дека овој треножец е тесно поврзан со главниот Аполонов храм во Делфи, каде се наоѓал фамозниот треножец, од кој се претскажувала судбината.

**Епигонеион** (грч. επιγονεος)-се викал инструментот со најголем број на жици, околу четириесет. Постои едно мислење според кое името на овој инструмент доаѓа од името на човекот кој го донел од Амбрика или Епир, кој се викал Епигон. Меѓутоа поприфатлив е ставот на некои автори кои името на епигонеион го поврзуваат со името на седумте јунаци на Теба-Епигони, чија јуначка смрт се славела под придружба на овој инструмент. Поради големиот број на жици кое го условуваше и големината на резонаторот, тој мораше да се наслони на коленото или бедрото на изведувачот.

**Барбитон** (грч. βάρβιτος)-бил инструмент чие име се толкува на два начина: прво, дека е варварски инструмент бидејќи е изведен од зборовите barbar и tonos и второ, дека името му доаѓа од персискиот инструмент барбат, на кој свиреле девојките забавувачки. Платон јавно се спротивстави на користењето на овој инструмент во грчкиот инструментариј поради неговата еуфорична, распалувачка моќ. Спротивно на него фамозните музичари Сафо, Алкеј и Анакреонт, нивната музичка слава ја постигнале благодарение на овој инструмент. Според формата бил сличен на споменатата пектида а се користел за изведување на уметничка лирика и на мелики. Пиндар не известува дека во неговото време барбитон бил инструмент на секојдневниот живот на хелените. После VI

век п.н.е. овој инструмент одиграл една голема улога и во развивањето на една специфична песна наречена Сколион или столна песна напитуница.

**Клепсијамб** (грч. κλεψιάμβος)-бил инструмент сличен на јамбика, за што всушност зборува и неговото име. Меѓу нив разликата била во тоа што јамбиката е употребувана за придружба на пеење на сатиричниот јамб, а Клепсијамб служел само за подршка и освежување на говорниот јамб.

**Фојник** (грч. φθίνικος)-името на фојник или феник потекнува од истоимената палма-фојник, од чие дрво бил направен тој. Но и според нејзиното родно место Феникија. Неговиот облик личел на миниатурен барбитон. Некои извори тврдат дека на него свиреле и музичарите Сафо, Алкеј и Анакреонт.

**Монохорд** (грч. μὲνὸχορδοι) или Канон- е еден од најпростите инструменти во грчкиот инструментариум, бидејќи бил конструиран од една единствена жица. На инструментот имал подвижен мал мост (magadis) низ кој поминувала жица, која можела да се затегне со помош на една чивија. Инаку, монохордот не служел ни за свирење, ни за придружба на песните, туку за научно истражувачки цели во музиката. Така на пример, во VI век п.н.е. филозофот Питагора, кој ги удрил темелите на музичката теорија, со помош на овој инструмент, со научна точност го одредил односот помеѓу звучните појави, висинската разлика меѓу тоновите и интервалите. Монохордот поинаку го викале и Канон што во превод значи закон бидејќи, тој стана стандард за екзактно мерење на треперењата на тоновите.

Во другата група на инструменти наречени дувачки (organa emorneista) централно место во целокупната музичка пракса на Хелада одиграл инструментот во вид на фрула со име **Аулос** (грч. αὐλός). Неговото постоење бил поврзан со култот на бог Дионис. Старите Грци верувале дека аулосот го изумил

божицата Атена. Според легендата аулосот од Мала Азија (поточно од Фригија) во Хелада го донел легендарниот музичар Олимп. Овој дувачки инструмент налик на зурла или обоа е правен од трска, шимшир, обична или слонова коска, но никогаш од железо. За разлика од китара-посветена на бог Аполон, која служела за придружба на лирски и епски поетски облици, со дионизискиот инструмент аулос се пратела драмата, творбата на дионизискиот култ.<sup>29</sup> Додека лирата и китарата се употребуваа во вокално-инструменталната музика, аулосот се употребувал воглавно во инструменталната музика. Неговиот убав, занесен и продорен тон наликуваше на звукот на денешната зурла или гајда. Свирењето на аулос било мошне тешко, бидејќи за да звучел тој требаше да се дува силно во малиот отвор на усникот. Затоа образите на аулетичарот се надуваа како две полутопки давајќи му грд изглед на изведувачот. Според една легенда, божицата Атена на една забава, на боговите им свирела на аулос. Свирејќи во занес таа го забележела потсмевиот во лицата на Хера и Афродита. Веднаш потоа таа отишла и се погледнала на површината на водата каде увидувајќи колку грдо изгледа додека свири на аулос, инструментот го отфрлил проколнувајќи го секого кој ќе свири на него. Аулосот бил составен од следниве делови: цилиндричната цевка-бомбикс; долниот отвор на цевката-тритемата; споредниот отвор-паратритемата; усникот од трска-глотис; внатрешната шуплина на инструментот-холмос; кутијата за чување на усникот-глотакмеон и кожната навлака за носење и чување на аулосот-сибене. Телото на аулос имало од четири до петнаесет дупчиња. Поради прекрасниот звук, во текот на својот развој аулосот речиси не трпел никакви измени. Стандардниот аулос наречен како диаулос, всушност се состоел од две споени

---

<sup>29</sup> *Muzička enciklopedija*, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974, стр.18.

аулоси налик на дупла обоа, на кои изведувачот свирел истовремено. На десниот аулос кој звучел подлабоко (со денешен речник повисоко) се изведувала мелодијата, а на левиот чиј звук бил повисок (т.е. подлабок) се пратела мелодијата. Оваа изведба била во хетерофонија (пратење во октави) или бордун (пратење со еден ист базичен тон). Во секојдневната и уметничката пракса се користеле неколку видови на аулоси, меѓу кои:

- Телос аулос-кого го користеле возрасните музичари бидејќи висината и бојата на тонот одговарале на тенорскиот глас.
- Аулос хипертелеиос-кој бил најголем инструмент од оваа фамилија а одговарал на басовскиот глас.
- Аулос партениос-била <sup>која</sup> фрула поради висината на тонскиот регистер се употребувала исклучително од женските сопрани.
- Аулос паидикос-го користеле најмладите ауетичари, дебитанти.
- Хорикос аулос-бил инструмент кој, како што може да се разбере од самото име служел за хорско пеење на радосниот пеан и славопејниот дитирамб.
- Аулос спондеикос-кој служел исклучително при религиозните ритуали.
- Аулос ембатерион-кој поради силниот тон се користел за одржување на ритмот на војничкиот чекор.
- Аулос китаристериос-бил инструмент кој се користел во тандемски настап со лира или китара.

Меѓутоа, секогаш кога се зборува за местото на аулосот во општествениот живот на хелените треба да се наведе фактот дека и покрај заложбата на Платон за забрана на овој возбудувачки инструмент во “идеалната држава” или

решителноста на Аристотел темпераментниот аулос да го исклучи од наставната програма на својата школа сепак, овој инструмент одиграл голема улога во целокупниот живот на Грците. Аулосот, всушност, имал незаменлива употреба во сите религиозни церемонии (жртвувања, свадби, родења, смрт и др.) во воените полигони (каде тој се користел за складен војнички чекор), во бојното поле (за јуриш), во морепловството (за држење на тактот и кондицијата на веслачите), во уметничката сцена (за соло или групна интерпретација) и особено во драмата (трагедијата) каде служел за емоционално загревање и сочувствување на публиката со случувањата на сцената. Интересно е да се каже дека присутноста на аулосот во грчкиот инструментариум датира уште од VII век п.н.е. додека првите аулетски школи се појавуваат во VI век п.н.е. во Аргос, Теба и Сикион. Неговата употреба во музичката пракса престанува со појавата на христијанството, која поради познатите причини го анатемира аулосот како патетичен инструмент кој го протерува внатрешниот духовен мир. Освен аулосот односно диаулосот во целокупниот развој на музичката култура на античка Грција, значајна улога одиграле и низ други дувачки инструменти меѓу кои:

**Поликаламна сиринга** (грч. πολίκαλαμος ὑρῖνυς) или Панова фрула-кој претставува еден прастар примерок на усна хармоника, бидејќи била составена од седум поврзани цевки (трски) со различна длабочина. Секоја цевка давала само еден тон. Бидејќи цевките немале дупки за менување на тоновите, на неа се свирело така што инструментот на кој се дувал се движел лево-десно. Поликаламната сиринга била правена од посебна врста на трска и дрво, кои обично се ноаѓале во источните предели Фригија и Феникија. Овој инструмент отсекогаш бил и останал пастирски, дилетантски инструмент. Тој никогаш не бил користен во јавните концертни настапи поради што и бил повеќе популарен во руралните средини на

Хелада. Сирингата ја нарекувале и панова фрула, бидејќи според грчката митологија, таа била атрибут на шумското божество Пан, кој пасејќи го стадото низ пасиштата на Аркадија, свирел на неа.

**Плагиаулос** (грч. πλαγιάυλος)-Бил дувачки инструмент кој според релиефите од внатрешните ѕидови на пирамидите потекнува од Египет, каде важел за еден вид национален инструмент. Името го добил според начинот на кој се свирел на него-косопоставен аулос. Обично бил правен од бамбусова трска или специјално дрво. Исто како и неговиот сродник сиринга, плагиаулосот бил провинциски, аматерски инструмент.

**Монокаламна сиринга** (грч. μονοκαλαμος σὺριγγος) или Syringas - е едноцевен инструмент кој во слободен превод би значел еднотрскна фрула (моно-една и каламос-трска). Неговиот изглед бил сличен на денешната флејта. Овој инструмент бил најпрост во групата на дувачките инструменти поради што и неговите можности биле ограничени, а примена ретка. За него знаеме само дека се користел во пастирскиот живот, но и во конструкцијата на еден посложен инструмент наречен Хидраула.

**Хидраула**-(грч. οργάνον πνευματικόν) или Organum hydraulicum бил специфичен инструмент составен од повеќе монокалами, низ кои со помош на воден притисок се добивале одредени тонови. Овој инструмент бил мошне распространет по аристократските домови. Важел за мил и нежен инструмент. Се смета дека првата хидраула ја направил Ктесибие од Александрија кон II век п.н.е. За идентитетот, принципите и функционирањето на хидраулата опширно пишува Херон од Александрија во неговиот музички трактат "Pneumatica" како и Полио Витрувије во делото "De architectura" и тоа кон I век н.е.

**Гингар** (грч. γῖγγαρος) -овој инструмент имало мало тело поради што најмногу го користеле младите музичари -ентузијастичари. Постојат извори дека гингар бил употребен многу порано во египетскиот инструментариј. Свирењето на него се учеше мошне лесно.

**Салпинга** (грч. σαλπιγος)-е многу стар дувачки инструмент налик на труба кој во почетокот се правел од рогови или дрво, а подоцна од метал. Вакви инструменти се забележани и кај Сумерците, Египќаните па дури и кај Кинезите. Бидејќи бил инструмент со многу силен звук салпингата се употребувала во разни пригоди и тоа: во најавувањето на свеченостите, во прогласувањето на победниците, во агоните, а особено во воените цели (узбуни, каде што се користела за напади или повлекувања) и сл. Во олимпијадата од 369 година п.н.е. свирењето на салпинга била воведена како натпреварувачка вештина, при што победник бил оној натпреварувач чија труба би се слушала најдалеку. Според грчката митологија победоносната божица Нике (Nike)<sup>30</sup>, со помош на салпинга ги известил хелените за нивната победа над египетската морнарица. Има автори кои сметаат дека сите дувачки инструменти со усници или без нив кои се правени од трска и дрво, се викаат со заедничко име аулос, но и дека сите труби од метал можеме да ги нарекуваме -салпинги<sup>31</sup>.

Третата група на старогрчкиот инструментариј го сочинувале ударачките инструменти (organa kroista). Кога се зборува за оваа категорија на инструменти, од исклучителна важност е да се спомне тоа што, додека ритмично-помпозната музика на ориентот користела многубројни и разнолики ударачки инструменти, мелодично-хармоничната музика на

---

<sup>30</sup> *Fjalor i mitologjisë*, Rilindja, Prishtinë, 1988, стр. 175.

<sup>31</sup> А. Novaković, *Zvuci sa parnasa*, Sportska knjiga, Beograd, 1976, стр. 98.

Хелада во својата музичка пракса користела релативно мал број на ударачки инструменти. Најкарактеристичен инструмент од оваа фамилија е **Тимпанон** (грч. *τύμπανον*). Овој инструмент, заедно со аулос бил доминантен во сите свечености поврзани со култот на бог Дионис. Постојат материјални докази кои зборуваат дека тимпанон е мошне стар инструмент со источни корени. Вакви слични инструменти можат да се најдат и денес кај некои ориентални и медитерански народи. За улогата на тимпанон во хеленскиот музички живот ни зборува и старата легенда за големата мајка на грчките богови-Кибела, која слободно се шетала низ шумата со дивите сверови, откако претходно успееше нив да ги скроти со ударање на тимпанон и кимбали. Овој инструмент во општествениот живот на Грците имал оптимистичка функција бидејќи според верувањето на старите хелени, силниот звук на овој инструмент ги растеруваше злите духови и мрачните сили, внесувајќи чувство на духовно спокојство кај луѓето.

**Крупецион** (грч. *κρουπέτιον*) - е стар ударачки инструмент кој е карактеристичен со сличноста на денешниот добош. Во почетокот бил направен од дрво и кожа, а подоцна и од метал. Најповеќе се користел за воени цели и државни свечености, но и за одбележување на некои процесии. Крупеционот, со мали измени го наоѓаме и кај инструментариумот на народите од среден Ориент (Персија, Месопотамија, Феникија), но и Африка (Египет) што всушност наведува на неговото родно место.

**Кимбали** (грч. *κίμβαλον*) - е ударачки инструмент кој својата практична примена ја имал особено во музичките пиеси, поврзани со славењето на култот на Кибела во фестите на Дионис. Овој инструмент слично на тимпанон, е донесен од источните предели. Инаку, тој бил направен од две конусни вдлабнати метални плочки. На него се свирел судирајќи ги

плочките една со друга, при што се добивал остар и продорен звук сличен на денешните чинели.

**Крембали** (грч. κρεμβάλον)- е најпрост инструмент од удирачката група на инструменти. Во почетокот бил направен од акустичен кремен камен, а подоцна од метал и бронза. Звукот на овој инструмент бил мистичен и тапав поради што се употребуваше за држење на тактот на песните и игрите во дионизиските свечености.

**Кротали** (грч. κρόταλον)-кроталите претставуваат инструмент сличен на денешните кастањети. Биле правени од глина, дрво и метал. Најпопуларни биле два вида на кротали:

1. Издолжени штички направени од специјално дрво и
2. Тркалести точки направени од метал.

Името кротали доаѓа од коренот на зборот – kroteo, што значи удирање. Во почетокот кроталите се користиле во дионизиските прослави само како придружен инструмент, држејќи го ритамот и темпото на музичкиот ритуал. Подоцна, во хеленистичкиот период, тој стана дури и атрактивен солистички инструмент бидејќи, неговата популарност го зголемија Кроталистриите-еротските танчерки со кротали, без кои занесните дионизиски свечености сигурно би биле бледи и монотони. Да кажеме уште дека имињата на инструментите кимбали, крембали и кротали се во множина поради тоа што овие музички орудија секогаш се користеле во пар.

**Систрон** (грч. σύστρον) - овој инструмент Грците го позајмиле од египетскиот фолклорен инструментариум, иако него го среќаваме и кај сумерјаните. Најстариот сочуван систрон е пронајден во Сумера кон 2500 год. п.н.е. и денес се чува во музејот на Лувр. Од единствената пронајдена слика каде што може да се види овој инструмент (а тоа е вазата на жнеачите) сосема е сигурно дека систронот всушност бил користен за одржување на ритамот и кондицијата на

работниците во полските работи. Свирењето на овој инструмент бил мошне тешко бидејќи, тој се состоел од метални осовини низ кои се лизгале тркалести шипки, кои кога се треселе во рамот на инструментот произведувале звук сличен на звечење на пари. Поради овие причини, беше предодредено изведувачот на овој инструмент да биде некој силен мускулест маж.

**Ксилофон** (грч. χίλοφον) - е еден многу специфичен ударачки инструмент. Неговото име, кое потекнува од грчките зборови κςυλον – дрво и фονε-звук јасно ни зборува за неговиот идентитет. Тој бил направен од дрвени плочки со различна големина и квалитет, на кои се удараше со чекан. Плочките, чиј број се движеше од 34-42, биле наредени според должината во адекватната резонантна површина во четвороаголна форма. На инструментот се произведувале ексклузивни тонови кои звучеле посебни “дрвени бои”.

На крајот уште да наведеме дека, секогаш кога се зборува за музичкиот инструментариум на Хелада, неминовно е да се апострофира фактот дека трите карактеристични инструменти на старите Грци: лирата, китарата и аулосот, се “главните виновници” за зачетокот на морално-воспитната филозофија за музиката. Но на ова прашање ќе се навратиме малку подоцна.

\* \* \*

Сите овие разновидни инструменти за кои досега стана збор, претставуваат уште еден цврст доказ за богатата музичка пракса на хелените. А ова пак било една плодна подлога и стимул за создавање на таква херменеутика во музиката, која подоцна ќе резултира со филозофско објаснување на морално-воспитната и психо-социјалната функција на музиката. За да се увериме во тоа дека музичкиот инструментариум во стара Грција имала филозофски основи и дека морално-воспитната и психо-социјалната улога на музиката зависела од дотичните инструменти, доволно е да се

задржиме во анализата на двете тогаш клучни инструменти: лира и аулос. Како што рековме, лирата (или китарата) била синоним на емоционално стасована музика, а аулосот (фрулата) како антоним на лирата, била синоним на емоционално патетична музика. Овие две инструменти старите Грци ги анализирале со посебно филозофско внимание бидејќи додека лирата била атрибут на бог Аполон, кого Грците го сметале како симбол на интелектуална и морална светлост, аулосот бил атрибут на бог Дионис, кого Грците го уважувале како симбол на еуфоричните прослави и веселби. Тоа значи дека музиката на лира била поистовестувана со онтолошката функција на филозофијата - стремежот кон интелектуална и морална светлост. А музиката на аулос била идентификувана со сè она што сензуално годи и мами но е во спротивставеност со идеалот на филозофијата, а тоа е интелектуалната зрелост и моралната стабилност. Овој необичен филозофски дух на Грците, бил присутен во сите општествени сегменти, дејности и активности, науки и уметности во античка Грција, но својот полн израз го најде токму кај музиката. Впрочем, тука можеме да го најдеме одговорот на прашањето зошто старите Грци толку ја ценеле и негувале лирата и аполоновата музика, а го запоставиле аулосот и дионизиската музика. Во прилог на имплицитниот одговор кон поставеното прашање оди и легендата според која во музичкиот двобој помеѓу Аполон кој се натпреварувал со лира и неговиот ривал Марсијас кој му парирал со аулос, победил Аполон со неговата хармонична лира. Победата на Аполон кој воедно бил и бог на говорништвото, всушност фигуративно ја отсликува победата на филозофијата спрема сетилноста. Во оваа насока многу е карактеристична и еда друга легенда која на мошне метафоричен начин покажува како Атена, божицата на мудроста (симбол и алегорија на филозофијата) го отфрлил аулосот проколнувајќи го секого кој ќе свира на него.

Познавајќи ја многу добро психо-моралната моќ на музиката како и нејзиното потенцијално влијание врз емоционалните зони на човекот, старите Грци благодарение на суптилни анализи и експерименти со точност знаеле кој инструмент на кој начин да го употребат. Обично жичените инструменти служеле за лично задоволување, за концерти, за приватни пригоди, за слушање поезија, филозофија или едноставно за одмор. А дувачките инструменти служеле за весели пригоди, за верски ритуали, за воени вежби и јуриш, за веслање или за драмски настапи. Од другата страна ударачките инструменти биле користени за одржување на тактот и ритамот на музиката како кај жичените инструменти така и кај дувачките.

Многу интересно е да се анализира ставот на Плутарх, еден од последните големи претставници на грчката филозофија и култура (кого го спомнавме во белешката бр. 22, стр. 51 - 52) кој зборувајќи за предностите и недостатоците на двата главни инструменти во грчкиот инструментариум (лира и аулос), всушност ни ја открива филозофската “жица” на лирата. Според него, оние кои свират на лира можат истовремено да свират и пеат односно зборуваат (што претставува една потенцијална можност човекот да филозофира), додека тие кои свират на аулос немаат таква можност, бидејќи притоа гласот и говорот му се одземени. Ова зборува дека лирата (со нејзината музика), не само што не му пречела на човекот да се занимава со филозофија (бидејќи тој можел и да свири и да зборува), туку и му помагала неговиот дух да биде смирен, сталожен и хармоничен во однос на секоја филозофија.

Во текот на оваа наша дихотомна анализа, се обидовме да покажеме зошто лирата како главен претставник на жичените инструменти, била повеќе ценета отколку аулосот, како главен претставник на дувачките инструменти. Меѓутоа, тука мора веднаш да кажеме дека независно од ова

позиционирање на лирата и аулосот, трите групи на инструменти (жичените, дувачките и ударачките) одиграле специфични улоги во моралното воспитување, социјалното однесување и психо-физичкото здравје. Така на пример од групата на жичените инструменти би ги изброиле: форминга - која служела за смирување на гневот и нервозата (како кај Ахилеј); јамбика - која се употребувала за изразување односно испразнување на револтот и незадоволството преку сатира; псалтерион - кој се користел во богослужните миси бидејќи се сметаше дека има прочистувачка моќ; епигонеинон-кој бил инструмент за будење на јуначките чувства, или барбитон - кој служел за задоволување на лиричните, суптилни чувства на човекот. Од групата на дувачките инструменти, освен аулосот, вреди да се спомнат следниве инструменти: поликаламната сиринга (панова фрула) - која пастирите ја користиле поради зголемување на апетитот на животните, со што би се добивало повеќе млеко; хидраула - која се употребувала за одржување на свежиот дух и ведрото расположение; салпинга - која служела за зацврстување на духот, како на пр. при воените напади и сл. Од третата група, ударачките инструменти, може да се одделат овие: тимпанон - кој се користел за внесување на спокојност кај луѓето; кротали - кој служеше за одржување на ритмот во занесните дионизиски игри; и систрон - кој Грците го употребувале за одржување на кондицијата, обично при извршување на физички работи.

Од сите овие изнесени анализи и примери, станува јасно дека старите Грци со помош на нивното филозофско чувство навистина умееле да ги толкуваат и аплицираат сите инструменти адекватно. Ова е уште еден доказ за нивниот гениј, каде што музичките инструменти беа користени како препарати за одржување на социо-моралната и психофизичката рамнотежа.

## VII – Музичките форми во античка Грција

Во претходните анализи, каде што меѓу другото стана збор и за инструментариумот на хелените, подвлековме дека целокупниот музички живот на Хелада се развивал во знакот на три најкарактеристични и најпопуларни инструменти: лирата, китарата и аулосот. Самата популарност и распространетост на овие инструменти довело до создавање на одредени видови на вокално-инструментална музика познати под името лиродија, китародија и аулодија односно лиристика, китаристика и аулетика.

Првата категоризација го подразбирал музичкиот конгломерат на пеење на разни песни со придружба на лира, китара или аулос додека втората категоризација -лиристиката, китаристиката и аулетиката го претставувал обликот на инструментално свирење на овие инструменти. Понекогаш, можеа да се видат и хибриди на овие музички форми, но на тоа Грците не обрнуваа некое посебно внимание. Китарата, која му беше посветена на бог Аполон, служеше за придружба на лирските и епските поетски облици, а аулосот кој му беше посветен на Дионис, ја придружуваше драмата и творбата на дионизискиот култ.<sup>32</sup> И претходно спомнавме дека поради овие причини К. Сакс забележувал дека музиката на аулос е земјанска-сетилна и пијана-страсна додека музиката на китара е племенита -едноставна и прочистувачка.

Кога би сакале да направиме една компаративна паралела помеѓу лиродијата, китародијата и аулодијата, тогаш уште во самиот почеток мора да истакнеме дека китародијата (односно лиродијата) не само што била најстара вокално-инструментална форма, туку била и најценет збир на музички

---

<sup>32</sup> *Muzička enciklopedija*, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974, стр.18.

облици. Бидејќи китародијата всушност подразбирала соло пеење на разни песни со љубовна, политичка, социјална, сатирична или радосна содржина со помош на китара. Со други зборови, пеачот ја пееше песната, изведувајќи ја мелодијата истовремено и на китара. Централно место во китародијата имала епопејата, која обично започнувала со прелудиум (проемиј). Слична била и лиродијата, со единствена разлика што кај неа пеењето се придружувало со лира. Ваквиот музички облик најчесто се користел во приватните семејни пригоди.

Аулодијата пак, била пеење на разни песни во придружба на аулос. Вакви песни беа жалните песни, радосните песни, хорските песни особено во трагедиите и др. Аулодијата обично ја изведувале двајца изведувачи при што едниот пеел а другиот го прател на аулос. Меѓутоа, и покрај длабокото навлегување на аулосот во грчкото музичко ткиво, сепак аулодијата никогаш не успеа да биде ценета и вреднувана како китародијата. Ваквата теза ја потврдува и Цицерон кој пишуваше дека аулетичари стануваат единствено пропаднатите китароди. Од друга страна, интересен е фактот што во однос на солистичкото инструментално музицирање, аулетиката била многу поприфатена и поценета кај публиката, отколку што била китаристиката. Но се случувало и аулосот заедно со китарата, да настапат тандемски на инструменталните соло приредби. Кога пред малку зборувавме за китародијата, јасно подвлековме дека овој музички конгломерат кој преставува еден карактеристичен вокално-инструментален еклектицизам, иако почнува со фрагменти од епопеи преку прелудиум, сепак главен субјект кај сите китародски настапи бил **Номос**.

А Номосот (грч. νόμος) бил главен уметнички облик на сите китародски претстави (а во некои предели и на аулодски). Така на пр. додека Терпандар од Лезбос компонирал китародски номоси, Олимпос од Фригија стварал

аулетски номос. Во суштина номосот бил една проста, религиозна песна која ги глорифицираше боговите, особено богот Аполон Музагет. Меѓутоа, подоцна овој облик успеа да се развие во една вистинска уметничка песна, која претставуваше хармонија на стихови, музика и игра. Поимот номос во превод би значел закон или правило бидејќи интерпретаторот на оваа музичка пиеса, во текот на својата изведба морал да се придржува на извесен закон, без да ги менува ритмот и хармонијата. Битно е да се наведе и тоа дека во стара Грција, освен постоењето на инструменталниот номос (китародски или аулодски) постоел и чист инструментален китаристички или аулетички номос. Тука императивно е да <sup>се</sup>спомне славниот аулет Сакадас од Аргос, кој со неверојатната соло изведба на инструменталниот номос со аулет, во 586 год. п.н.е. во питијските игри во Делфи толку ги одушеви слушателите во арената, што сите едногласно го прогласија за единствен победник. Оваа Сакадас го постигна на тој начин што во неговиот инструментален номос со диаулос успеа многу сликовито и емоционално да ја прикажува борбата на бог Аполон со змејот Питос. Оваа инструментална дескрипција на сакадасовиот номос се состоеше од пет делови: прелудиумот, каде што се даваше општа слика за случката што претстојуваше; првиот судир на Аполон со змејот; драматиката на безмилосната борба (опонашање на екот на трубата и крцкањето на забите на змејот); дефинитивната победа на Аполон (која подразбираше пеење на триумфална песна за него); и на крајот смртта на змејот, која завршуваше со музичка имитација на последната воздишка на змејот. Кога станува збор за музичките облици, вредно е да се потенцира дека најкарактеристична особина на целата музичка пракса на Хелада била **хорската музика** (грч.  $\eta\omicron\rho\omicron\varsigma\ \mu\upsilon\sigma\iota\kappa\omicron\varsigma$ ). Инаку се смета дека хорската песна води потекло од Крит, од каде дорјаните после неговото освојување ја присвоиле неа, усовршувајќи ја до недоглед. Така, демократското вреднување кое го уживаше хорското

пеење, се рашири од Спарта во цела Грција<sup>33</sup>. Хоровите обично биле составени од машки пеачи и покрај тоа што постоеле и хорови со исклучителна женска припадност. Честопати хоровите биле измешани со машки и женски пеачи. Тука важно е да се спомне Атенеј кој ни соопштува дека хорот бил пеачка заедница кој пеел танцувајќи. Меѓутоа, во редовите на музиколозите постои алтернативно верување според кое во Хелада постоеле и хорови кои пееле без да танцуваат. Хоровите биле составени од 15-30 пеачи, но постоеле хорови дури и со 600 пеачи. Во зависност од карактерот на посветеноста, хорската музика во античка Грција се делела на религиозна (верска) и световна (профана). Во религиозната хорска музика спаѓале:

- **Химна** (грч. ᾠμνος) - која претставува една сериозна, грандиозна песна во слава на боговите од Олимп. Овие песни најчесто му беа посветени на боговите Аполон и Дионис. Химната секогаш била воведна и завршна песна во сите големи натпревари и игри (агони) како на пример: олимписките игри, питијските игри, панатенејските игри, дионизиските игри, карнејските игри и т.н. Освен тоа, материјалните документи на старогрчката музика за кои стана збор порано (две химни посветени на Аполон, и по една за Хелиос, Немеза и за Музите) сосема јасно наведуваат дека хорската песна била многу стара популарна и високоценета музичка форма во цела Хелада. Нејзината присутност била во сите најзначајни случувања поврзани со религиозните култови.
- **Прозодија** (грч. проζοδία) - е религиозна ритмична песна која се користела при чекорењето во текот на верските процесии и церемонии. Учесниците во овие

---

<sup>33</sup> K. Saks, *Muzika starog sveta*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, стр. 295.

церемонии со пеење на овие песни го држеле потребното темпо за извршување на религиозните ритуали. Прозодијата всушност била пеена од сите присутни учесници во прославата.

- **Пеан** (грч. πᾶν) - е карактеристична религиозна хорска песна која во слободен превод би значел докторство или лекарија бидејќи се користела како магична песна за лекување, односно за заштита од опасностите и злите духови. Во почетокот пеанот претставувал една мистична песна за излекување и добро здравје, а му беше посветен на Аполон, богот на здравјето и животот. Инаку, оваа песна името го носи според Пеан, докторот на божествата од Олимп. Подоцна пеанот станува радосна песна во кое се слави општото добро и благосостојбата. Оваа песна обично се пееше од машки хор кој воедно и танцуваше, а хорот го придружувале музичари кои свиреле на жичани инструменти (лира, китара, форминкс и др.). Постојат стари извори (пр. « Илијада » на Хомер) каде што пеанот се спомнува како магична песна со која се растерувала чумата.
- **Хипорхема** (грч. ἵπóρρημα) - е хорска форма на пеење која вокабуларно значи танцување со музичко придружување. Овој музички облик претставувал една еуфорична песна отскокница, бидејќи се пеел танцувајќи или демонстрирајќи специфична пантомима. Слично на пеан, и хипорхема по природа била мистична песна која се придружувала со жичани инструменти. Ваков музички ритмички облик бил и - **Гимнопедијата**. Во придружба на музиката со неа обично се вежбале одредени гимнастички елементи (вид на аеробик), или **Пирихиј**, кој претставувал таков музички облик каде што со помош на музика и

пантомима, се имитираше спасувањето на човекот од опасни ситуации.

- **Дитирамб** (грч. δῑτίραμβος) - е еден од најпопуларните музички форми во Хелада. Донесен е од Фригија. Дитирамбот бил екстатична хорска песна посветена на богот на виното и уживањето богот Дионис. Според верувањето на Грците, Нимфите (преубавите антички самовили) и Менадите (свештеничките на бог Дионис) со бршлени или змии на косите и добоши во рацете, исто како сатирите (шумските богови со јаречки нозе), биле стални придружници на овој бог на вино и веселба.<sup>34</sup> Оваа пофална песна обично се пееше на почетокот на пролетта или на есента. Него го пееше дитирамбскиот хор сочинет од педесетмина млади машки пеачи. Дитирамбот како хорски уметнички облик, прв го основал Арион од Метимна кон VI век п.н.е. Тој него го составил од 50 машки пеачи, кој ги наредил во полукруг околу аулетичарите. Според Аристотел, од оваа песна подоцна ќе се развие трагедијата. Овие пеачи обично биле млади момчиња и мажи затоа што изведувачите требале да ја пеат песната танцувајќи тирбасија (карактеристична игра во дитирамб) преоблечени во јаречки кожи. А ова всушност претставуваше еден реквизит својствен на сатирите, дионизовите придружници. Така пеејќи и играјќи во занес, учесниците кружеле околу олтарот, каде што се наоѓала статуата на бог Дионис и аулетичарите, кои беа задолжени за одржување на ритуалниот транс. Меѓутоа, освен аулосот во дитирамбот се користел и тимпанон. Во тоа време бил обичај учесниците на овие свечености да можат да ги навредат сите луѓе кои не им се придружиле на

---

<sup>34</sup> Р. Пејовиќ, *Историја музике*, I део, З.И.У.С.Р.С., Београд, 1969, стр. 36.

заиграните пеачи. Оваа култна песна метафорично ја отсликува судбината на Дионис и како бог на билниот свет, бидејќи пеачите свирејќи и танцувајќи го илустрираа родењето, животот, страдањата, радостите, смртта и на крајот неговото повторно раѓање. Во оваа глорифицирачка песна за Дионис, се соединувале театралните елементи со пеење, играње и свирење при што главната улога ја имал хорскиот соло пеач-корифеј. Но, со тек на време дитирамбот стана музички облик со епски и лирско-драмски карактеристики. Најеминентни претставници на дитирамбот биле Арион и Тимотеј. Во првата развојна фаза на дитирамбот, пеачите пееле во унисоно, како еден пеач; во другата фаза, некои пеачи повремено пееле сами, но во склоп на хорот; а во третата развојна фаза, поедини пеачи истапувале од хорот, пеејќи во соло. Подоцна извесниот Лас од Хермиона успеал да ги убеди организаторите на агоните и дитирамбот да го стават како натпреварувачка дисциплина. Така во VI век п.н.е. од дитирамбот ќе никне највозвишената ументничка драмска креација на старите Грци -трагедијата. Таа еволутивно почнува да го напушта симболизмот на дионизискиот култ, црпејќи ја од митологијата секоја тема која предизвикуваше стравопочит и сочувство.

- **Партенија** (грч. παρθένιος) – е хорска песна изведувана исклучително од женски хор. Со зборот *parthéniai* се пордазбираше моминската песна. Партенијата се пеела по женските собири, во слава на божицата Артемида. Оваа лирска музичка форма понекогаш ја пеел хорот, а понекогаш солистот или, речено со денешен жаргон сопранот. Најпознат претставник на овој облик бил Алкман од Сардас.

Во световниот дел на хорската музика припаѓале:

- **Трен** (грч. *τρένωνος*) – е многу стара тажна песна која постоела уште во архајско време. Дури во епот “Илијада” Хомер мошне емоционално го опишал моментот кога после Хекторовата смрт, Андромаха, Хекуба и Хелена го оплакуваат Хектор жално пеејќи трен. Меѓутоа, трен не беше само една проста тажачка со кое се жалел мртвиот, туку тој бил и еден вид на тажна песна со која се пофалувал покојникот. Обично, трен се пеел во придружба на аулос, иако имаше периоди кога тој се пеел и без учество на било какви инструменти.
- **Елегија** (грч. *ἐλεγεῖον*) - била жална песна слична на трен. Таа претставуваше еден вид на тажна монодијска балада. Неа ја прател аулосот. Елегијата била доста развиена музичка форма во Хелада, за што зборуваат и разните записи кои доаѓаат од тоа време. Духот на овој музички облик и денес живее во фолклорот на многу традиционални народи. Најзначаен претставник на елегијата бил спартанецот Тиртеј, кој стана славен не само како композитор, туку и како изведувач на елегиите.
- **Хименеј** (грч. *ἡμῆναῖος*) - е радосна свадбена песна која се пееше во свечени семејни пригоди односно, кога младинците влегуваа во брак. Се пееше во придружба на аулос и тоа не само од музичарите, туку и од учесниците во свеченоста. Во вакви пригоди постоеле два вида на хименеји: машкиот, кого го пееја ергените и женскиот, кој се пеел од момите.
- **Епиталамиј** (грч. *ἐπιθαλαμῖον*) - е романтична песна која му е посветувана на младенците, во знак на посакување на среќата во првата брачна ноќ. Темите на овие песни, всушност беа фрагменти од животот на медениот месец. Епиталамиј го пееле сите млади

учесници во светковината бидејќи првата младеначка ноќ беше истовремено исклучителна ноќ и за сите останати млади луѓе.

- **Епиникиј** (грч. ἐπινίκιον) – била триумфална свечена песна која се пеела по повод објавувањето на победникот на јавните игри и натпревари. Секогаш кога во арените звучеле звуците на салпинга, со која се прател епиникиј во публиката царувала мртва тишина, бидејќи сите знаеле дека веднаш по неа следи прогласувањето на победникот од популарните агони. Најславен во овие песни бил тебанскиот поет и музичар Пиндар.
- **Енкомиј** (грч. ἐνκομιον)- е песна пофалница која му се посветувала на организаторот или домаќинот на прославата. Во врска со ова Пиндар во неговото време забележал дека енкомиј бил изведуван во придружба на разни инструменти, и тоа најчесто на форминга, лира или аулос. Инаку да кажеме дека енкомиј била мошне ценета песна бидејќи им се посветуваше исклучително на луѓе кои имаа посебни заслуги.
- **Сколион** (грч. σκόλιον) - била една темперементна песна-наздравувачка која се пеела во разни радосни пригоди (гозби). Нејзината поимовна суштина наведува на песна отскокница или цик-цак песна. Името му доаѓа од цик-цак стратегијата според која гостите во гозбите кои седеле еден спроти друг, ги пееја овие песни на тој начин што пеачот кој ја завршуваше песната (или строфата), му ја даваше лирата на гостинот-пеач наспроти него. Во стара Грција било непишано правило секој граѓанин да знае да пее сколион, во спротивно тој бил оценет како недовољно воспитан и културна личност. Најпознат претставник на овој музички вид бил јонецот Анакреонт кој

во едно компонирал и мелики. За среќа денес постои ваков историски нотен споменик (Сеикилов сколион) кој ни овозможува со точност да знаеме како тогаш звучел овој антички музички облик. Меѓутоа, многу важно е да се знае фактот дека паралелно на постоењето на музичките облици од религиозен и световен карактер, во Грција егзистирале и некои други карактеристични уметничко-музички облици, кои суштински се разликувале од горенаведените. Такви биле песните со јамбска поезија и лирска поезија. И двете овие музичко-поетски облици, се појавиле некаде кон VII-VI век п.н.е. и тоа претежно во Јонија. Што се однесува до музичко поетската форма-**Јамб**, битно е да се знае дека таа била една сатирична песна која со иронија им се потсмеваше на рестриктивните традиционални норми и конвенции на старата Грција, иронизирајќи ја и смртта. Оваа песна народот ја пееше во знак на богатиот летен принос, при што со песна и музика учесниците го пежоризираа сè она што не им се допаѓаше на нив. Ваквата саркастична песна беше ориентирана првенствено против спартанската доктрина на хероизмот, според која “од војна треба да се вратиме со штит или на него”. Во врска со ова се огласил и најзначајниот преставник на јамбот-Архилох, кој вели дека човековиот живот е многу поскапоцен од штитот кој е само едно парче на воловска кожа обложена со метал, што може да се купи во секое време. Кога неговите противници го обвинија дека шири кукавичлак, тој им одговори вака “за својот кукавичлак можат да зборуваат само најхрабрите луѓе”. За разлика од Хомер, Тиртеј или Калин кои со величенственост пееја за војничкото јунаштво, Архилох заедно со другите јамбичари Алкеј, Анакреонт, Хипонакт, Хорације и др., пееше за бедата во воените околности. Мета на неговата сатира не била

војничката врлина туку последиците од суровата војна. Неговото комично разбивање на строгите благороднички-херојски норми, се појавува како најран цвет под ледот на тврдите окови на благородничко-витешката конвенција и сталешката чест.<sup>35</sup>

Соогласно на ова може да се заклучи дека револтот на јамбичарите бил настроен кон кршење на предрасудите произлегувани од конзервативниот менталитет и херметичкиот начин на живеење на Грците, сè со цел да се буди логичноста за се она што е природно. Но, освен сатиричниот јамб за кој досега стана збор, во некои предели на Хелада, како на пример Лезбос, цутела една племенита песна со лирско-поетска боја и соржина. Овој музички облик обично го пееле поетите бидејќи тогаш секој лиричар бил и музичар и обратно. Прототип на ова уметничко вокално-инструментално музицирање била сентименталната еротска серенада позната како **Мелика**. Оваа музичка форма била една чиста лирска песна во која обично се пееше за љубовта, виното и уживањето. Но понекогаш, во неа се пееше и за страстите кои ги предизвикуваше жестокото политичко ривалство. Меликата претставувала една жива, интимна и срдечна песна, излезена од длабоките чувства на авторот. Оваа пасионантна песна секогаш се пеела со спомнатиот инструмент-барбитон. Постои можноста дека денешниот збор мелодија, води потекло од коренот на името мелика. Интересно е дека како што јонците ја усовршувале елегијата и јамбската поезија, а дорците хорската лирика, така и еолските лезбанци ја усовршувале-меликата. Најпознати меличари биле лезбанците Алкеј и Сафо како и јонецот Анакреонт. Меѓутоа, во тогашна Хелада постоеле и некои други помалку популарни музички облици како на пример дејносни-

---

<sup>35</sup> М.Ђуриќ, *Istorija helenske etike*, Zavod za udžeb. i nast. Stredstva, Beograd, 1987, стр.59.

занаетчиските песни каде влегуваа разните рибарски, земјоделски, пастирски, кујунциски, столарски, млинарски, такечки песни и други. Несомнено е дека хеленскиот кутурен уметнички дух, својот вистински сјај го постигнал во музичко-литерарната форма наречена **Трагедија** (грч. τραγῳδία). А кога зборувавме за дитирамбот, рековме дека трагедијата се родила од дитирамб. Поради специфичната природа и вонвременската порака, трагедијата ја ставаме во посебна категорија на музички облици наречена сценско-хорска форма со драмско-музички карактер, бидејќи таа е многу повеќе од наведените форми на хорска, религиозна или световна музика. Гледано од музиколошка призма, блесокот на трагедијата како супериорна музичка форма, не произлегува од реалната тричлена врска: поезија-музика-танц туку, од идеалното едinstvo на религија, уметност и филозофија. Трагедијата всушност преставуваше една совршена уметничка коалиција на епска тематика, хорска возвишеност, солистичка лирика и инструментална музика. Раѓањето на трагедијата се случило во втората половина на VI век п.н.е. и тоа во Спарта, Коринт и Атина. Поимот трагедија настанал од два грчки збора: τραγος – што значи јаре и одε – песна, кои ако ги споиме се добива поимот јарчева песна. Бидејќи како што рековме, кај дитирамбот учесниците кои го славеа култот на Дионис пееја, свиреа и танцуваа околу кипот на бог Дионис, преоблечени во јаречки кожи. Иконографиите на овие свечени церемонии беа навистина импозантни. На улиците на Атина владееше една вистинска живост и радост. Младите моми, пеејќи и играјќи на рацете ги носеа првите пролетни плодови. Младите момчиња мошне дисциплирано пееја носејќи ја на раце статуата на бог Дионис, која по завршувањето на дефилето на процесијата, требаше да се постави на храмот посветен на Дионис. На крајот на процесијата се наоѓал хорот облечен во облека од пурпурна боја. Припремата на трагедиите го вршел архонт (градонача-

лник), додека свеченото отварање на манифестацијата секогаш им припаѓаше на најзаслужните граѓани. Трагедијата всушност, претставуваше заштитен знак на големите дионизиски свечености, кои се одржувале секоја година во март или април месец, во големите амфитеатри под ведро небо кои можеа да соберат дури 40 000 спектатори. Амфитеатарот се состоеше од полукружната платформа-орхестра, на која стоел хорот; сцената која се наоѓаше зад орхестарот и на која играа актерите; и мермерните клупи налик на скали, на кои нестрпливо чекаа возбудените драмофили. Во текот на петодневните театарски натпревари, првиот ден се објавуваше репертоарот на драмите кои би се прикажувале следните четири дни. А после прикажувањето на овие престави, најдобрите артисти и дела беа наградени. Тука вреди да се наведе и тоа дека преминот од дитирамб во трагедија го овозможил извесниот Теспис од Атика, кој освен постоечкиот хороводител-корифеј во дитирамб го вовел и првиот актер наречен протагонист ( во превод прв борец). Бидејќи, во самиот зачеток на трагедијата, ликовите на драмата ги прикажувал самиот автор на делото. После овој период кога во трагедијата бил воведен и првиот актер-протагонист ( за кој рековме дека е заслужен дитирамбичарот Теспис), славниот трагичар Есхил (525-426 год. п.н.е.) го вовел и вториот актер-деутерагонист, додека неговиот колега Софокло (496-406 год. п.н.е) третиот борец-тритагонист. Тука вреди да се спомне и трагичарот Еурипид (480-406 год. п.н.е.), кој го дал својот значаен придонес во развитокот на трагедијата. Подоцна биле забележани и драмски пиеси и со четири артисти. Што се однесува до актерите, битно е да се спомне дека сите грчки артисти биле мажи и глумеле со маски. Маските се делеле на карактерни и обични-нетипски. Со помош на вкупно 28 маски, актерите ги играа сите улоги во драмите, почнувајќи од старци, млади, жени па сè до слуги.

Трагедијата својата содржина секогаш ја црпела од грчката митологија каде што обично на мегдан била борбата на несреќниот човек со суровиот свет полн со морални ексцеси, социјални трагедии и политички пресврти. Ова укажува дека во драмскиот репетоар речиси секогаш биле етички, социјални или политички теми. Во врска со ова многу мудро забележал Муар (Moire) кога рекол дека театарот за Грците во прв ред бил боиште на кое се водела борба на човекот против невидливите сили, против боговите, против она што Грците на тој степен на својот историски развој, не владејќи со надворешниот свет морале да ја наречат судбина. Така, грчката трагедија станува една мистична метода на морална едукација преку емоционална инкарнација, како резултат на што следувајќи доживување на катарсис. Трагедијата не се пеела цело време туку фрагментарно се рецитираше и делумно се пееше (слично на денешната опера). Меѓутоа, мора да се каже дека освен доминацијата на вокалната, хорска музика во трагедијата била доста богато застапена и инструменталната музика. При оваа, пеењето на хорот го прателе двајца ауетичари додека пеењето на соло пеачот артист-корифеј, го придружувала китарата. Во прилог на ова, оди и информацијата дека категоријата “трагедија”, во себе го имплицира и хеленскиот глагол аедиен (*αἰδέιν*) кој во превод значел пеење. Оттука, лесно е да се заклучи дека во трагедијата музиката одигрувала една улога од прва рака. Но, таа била во целосна зависност од содржината на драмата, изразувајќи ги нејзините емоции.<sup>36</sup> Музиката на трагедијата и беше потребна за одржување на драматичната температура, без која тешко се постигнуваше емоционалното вознемирување, неопходно за уметничкото доживување на драмата. Впрочем, трагедијата како најсовершена и највозвишена форма на грците, можела да ги освои чувствата

---

<sup>36</sup> S. Kalemí, *Historia e muzikës*, I, Mihal Duri, Tiranë, 1988, стр. 12.

на гледачите само со помош на крикот на музиката, исто како што најтажната музика можела да ги исцрпи солзите на најсувото око, благодарейќи му на плачот на зборот. Многу битно е да се знае дека главна оска во трагедијата претставувал **хорот** (грч.  $\chi\omicron\rho\omicron\rho\varsigma$ ). Тој се состоел од 12-15 членови кои биле пеачи аматери, ентузијастички познати под името хореути. На чело на хорот секогаш биле 3-4 хореути со хороводителот (корифеј) во средина. Хорот во оркестарот (полукружното сепаре што значел “место за игра”) влегувал со танцовачки движења-пародос и екзодос. Обично на сцената пеел целиот хор но понекогаш, во одредени ситуации настапувала и одредена група на хореути поедини хореути или самиот корифеј. Атенеј не известува дека во негово време еден свадбен хор броел 100 хореути. Во некои агони пак, биле забележани и хорови со 600 хореути. Бидејќи секоја трагедија била составена од пет чина и четири меѓучина, хорот настапувал во меѓучиновите (т.н. стасимони-стоечки песни) каде неговата интервенција се правеше преку декламација, пеење и мелодрама и тоа во три наврати: строфа, антистрофа и епод. Самата трагедија се состеше од три дела: почетниот чин-подготовката ( $\pi\rho\omicron\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ ); средниот, главен чин ( $\epsilon\pi\iota\varsigma\omicron\beta\omicron\varsigma$ ) и завршниот чин, заминувањето ( $\epsilon\kappa\varsigma\omicron\beta\omicron\varsigma$ ). Во однос на трагедијата, зависно од временскиот период и авторите, хорот имал различна улога и значење. Во трагедијата на Есхил на пример, хорот го претставувал немирното срце на драмата бидејќи, сочувствувајќи се со судбините на протагонистите, тој возбудено го држел ритмот на претставата; во трагедијата на Софокле хорот бил едно космичко око со морално-судска функција; а трагедијата на Еурипид пак <sup>86</sup> ~~хорет~~ беше една необична емоција слична на патос (грч.  $\pi\alpha\tau\omicron\varsigma$  страдање), која требаше да го обезбеди душевното прочистување на публиката. Така хорот во дијалог со актерите или самостојно, учествувал во најкритичните и најсудбоносните моменти на драмското случување заради што во одредена смисла

претставувал глас и совест на јавноста, на општеството кое пофалува, но и опоменува, се заканува и осудува.<sup>37</sup> Меѓутоа, треба да знаеме дека и покрај фактот што од хорот произлегле сите драмски облици, со текот на времето, хорот ја губи својата уметничка хегемонија, останувајќи само една драмска компонента. Во извесна смисла, трагедијата имаше за цел да го прикаже конфликтот помеѓу човекот како грешно и беспомошно суштество и јавноста како универзален морален суд, под сонцето на жестоката неминовна судбина и вистина. Во врска со ова К.Сакс внимателно забележува дека грчките драми никогаш не биле изведени поединечно туку секогаш оделе во тетралогии: три трагедии и како епилог за опуштање една комедија.<sup>38</sup> Постојењето и развојот на оваа сценска музичка форма исто така била поврзана со дионизиските свечености. За разлика од трагедијата, која во почетокот се карактеризирала со учесници преоблечени во сатири и свилени а подоцна во секојдневна гардероба, **комедијата** ги задржала нејзините реквизити т.е. брадата, опашката и фалусот во хорот. Порано, на страна 31 en rason спомнавме дека комедијата води потекло од бахантските хумористични загатки и поговорки, односно од бурлескните вицери и кловнувања (буфонади). Меѓутоа, постои една друга теза која вели дека комедијата се создала од фалските песни, кои им беа посветени на Фалус, машкиот генитален орган, како симбол на плодноста. Зборот комедија (грч. *κομῶς*) потекнува од името на смешниот пеач Комос, кој ги пееше овие песни на дионизиските свечености. Подоцна комос се нарекувала и група на весели распеани пеачи кои пееле смешни песни. Во секој случај така настанала комедијата, која беше еден сатиричен дијалог (или монолог), кој спојувајќи се со пеење, свирење и играње, претставуваше една мошне атрактивна

---

<sup>37</sup> J.Andreis, *Povijest glazbe*, Liber, Mladost, Zagreb, 1975, стр. 55.

<sup>38</sup> K.Saks, *Muzika starog sveta*, Univerzitet umetnosti, Bograd, 1980, стр. 296.

музичка форма за хеленскиот уметнички вкус. Во однос на ова, важно е да се знае дека, централно место во комедијата заземал хорот на рикањето на сверовите или зуењето на осите. Него го сочинувале неколкумина шегации-буфони. Инаку комедијата била составена од пародот-излегувањето на хорот, агонот-натпреварувањето на ривалските групи и парабазата-обраќањето на хорот кон публиката, после што следуваše традиционалното принесување на жртвата и општата веселба. Комичниот хор во почетокот бил сочинет од 50 а подоцна и од 60 пеачи. Најеминентен претставник на комедијата бил Аристофан (446-385 год. п.н.е.), кој напишал повеќе од 44 сценски комични пиеси, од кои сочувани се околу 10. Тој успеал во своите комедии да оформи реални сцени, полни со секојдневни комични типови и карактери. Комедијата како форма е многу постара од трагедијата. Но за разлика од трагедијата која била многу популарна по грчките полиси, комедијата остана само како форма на разонода по селските локалитети. Освен тоа, додека трагедијата ги имитираше страшните и ужасни случувања кои внесуваа милост и сочувство, комедијата ги имитираше лошите навики на луѓето кои внесуваа ведрина и расположение. Грчката трагедија, како специфична уметничка форма со демократски дух и популистичка инаугурација, претставува еден ексклузивен општествен феномен бидејќи одиграла голема улога не само во развојот на грчката култура, туку и во уметничкото созревање на целото човештво. Бидејќи токму од ова необично поврзување на музиката, поезијата и играта (актерството) неколку векови подоцна, во залез на ренесансот и на прагот на барокот, во Фиренца ќе настане модерниот дериват на трагедијата - европската опера. Операта слична на нејзината мајка трагедијата, содржинските мотиви секогаш ќе ги најде во богатиот арсенал на грчката митологија. После речиси два века, музичкиот реформатор Глук (Gluck) на операта ќе му ја врати популарноста, величенственоста и човечноста. А во XIX век композиторот

Вагнер (Richard Wagner), ја рехабилитира грчката трагедија извршувајќи вистински препород на операта. Оттогаш па до ден - денес, корените на модерната опера сè уште црпат теми од непресушениот извор на грчката митологија.

\* \* \*

Овој поднаслов е на посебен начин важен бидејќи со него се овозможува поцелосно разгледување и разбирање на филозофските основи на морално-воспитната улога на музиката во античка Грција. Сите музички форми кои досега толку суштински ги анализираме, сами по себе зборуваат за нивниот филозофски дух како и за нивната воспитна, морална, социјална и психолошка намена. Впрочем ова го докажува, не само употребата на одделните инструменти при изведувањето на дотичните музички форми, туку и содржината на текстовите на овие музички форми. Старите Грци многу добро знаеле дека за постигнување на целосно морално-воспитно и социо-психолошко влијание врз душевната структура на човекот, не е доволен само магијата на звуците (мелодијата) туку е неопходна и моќта на зборовите (текстот). Затоа тие цврсто верувале во тоа дека како што музиката на зборовите им дава чувства и душа, така и зборовите на музиката ѝ даваат смисла и разум. Претходно рековме дека целокупната музичка пракса во античка Грција се реализирала на две општи начини и тоа: како вокално-инструментална музика (лиродија, китародија и аулодија), и како чиста инструментална музика (лиристика, китаристика и аулетика) во чии рамки генерирале сите други музички супдисциплини. Ова е важно поради фактот што и двете видови на музицирање имале специфични функции и одредени задачи. Вокално-инструменталната музика како *mix* на поезија и мелодија, повеќе содржела филозофска супстанца, бидејќи во текстуалните содржини на овие музички облици постоела една таква префинета филозофска духовитост, која самите песни ги правеше аналитични и

импресивни. Таков филозофски шмек обично имале политичките, сатиричните, социјалните и љубовните песни. Се разбира дека сето ова во суштина имала за цел да врши морално-воспитно и психо-социјално влијание кај аудиториумот. Додека, улогата на чистата инструментална музика се состоела повеќе во моралното едуцирање на чувствата како и психолошкото релаксирање на разумот, при што секогаш се користеле посебни мелодии и посебни инструменти. Овој феномен најдобро ќе можеме да го објасниме ако за пример ја земеме виртуозната изведба на фамозниот аулет Сакадас од Аргос, кој во неговиот номос со помош на аулос толку лојално и детално ја отсликувал борбата на бог Аполон со змејот Питос. Притоа, без изговарање на ниту еден збор, овој врвен мајстор на дотогаш невиден начин, успеал да ги имитира и прикажува и некои ситуации кои инструментално се неискажани, како на пр.: почетокот на борбата, суровиот судир помеѓу Аполон и змејот, смртта на змејот и победата на Аполон. Навистина неверојатно бидејќи за да се постигне такво чувство кај публиката, биле неопходни две елементи: одлична техника на свирење на инструментот и бујна фантазија на изведувачот. Сакадас ги поседувал и двете афинитети бидејќи, како инаку би можел само со една фрула да ги сензибилизира адекватните чувства кај аудиториумот, неопходни за “невизуелно гледање“ на претставата во неговиот номос?! Овој уметник при изведувањето на номосот, успеа со помош на моќта на звуците на својот аулос, да ги активира сите емоционални сензори, потребни за создавање на такви слајдови кои, во свеста на секој слушател, би ја проектирале целата приказна содржана во номосот. Доказ за одличниот успех на оваа музичка претстава е фактот што Сакадас едногласно бил прогласен за најдобар аулетичар на аулетските натпреварувања. Но, да се навратиме малку во подробната анализа на вокално-инструменталните форми и начинот на кој овие музички облици, ја вршеле својата

морално-воспитна и психо-социјална функција. Бидејќи секоја од спомнатите музички форми пооделно, имала точна одредена улога. Така на пр. химната имала психолошка улога бидејќи Грците верувале дека боговите кои се славеа во овие песни, ќе ги заштитат луѓето од опасностите, поради што живееја без страв и спокојно; прозодијата имала морална функција бидејќи служела за зајакнување на волјата и трпението на учесниците во религиозните церемонии; пеанот била песна со психо-морална улога бидејќи посветувајќи му се на Аполон - богот на животот и здравјето, таа имала за цел кај луѓето да ги буди чувствата за здравје, радост и среќа; гимнопедијата - која имала задача да ја освежи психо-физичката состојба на луѓето, бидејќи нејзината ритмична музика луѓето ги правеше расположени, поради што обично се препорачуваше во утринските часови, кога луѓето се подготвувале за извршување на нивните секојдневни активности; дитирамбот - била песна со психо-морално влијание бидејќи наменувајќи му се на Дионис -богот на виното и уживањето, кај луѓето сеел оптимизам и чувство на среќа; тренот - вршел чиста морална функција бидејќи не само што ги милувал повредените чувства на роднините на покојникот туку и им ги будеше чувствата на гордост; епиталамиј - служел како песна која вршела психо-морално дејствување кај младенците пред првата брачна ноќ, бидејќи нејзината срдечна, пријателска и солидарна содржина ги ослободуваше брачните партнери од чувствата на напнатост и дефетизам, правејќи ги нив опуштени и самодоверливи во најинтимната ноќ; сколион - била песна која имала специфична пуро-морална улога бидејќи нејзиниот еуфорично - боемски карактер ги обврзуваше сите да пијат и да пеат, со што сите учесници влегуваа во еден мошне весел пријателски свет, каде што по пат на песна строгите општествени конвенционални норми беа потиштени, а природните чувства на релаксирање, радост и уживање - доминантни; и се разбира, најсилно воспитно-морално

влијание од сите овие наведени музички форми вршела трагедијата, која како највлијателен драмски поетско-музички облик имала задача да го прочисти човекот од неморалните ексцеси, политичките манипулации и општествените предрасуди. Сите овие показатели мошне јасно зборуваат за морално-воспитната и психо-социјалната улога на музичките форми во античка Грција, но и за мудроста на која оваа доктрина е базирана. Па, зар мудроста не е филозофија!

## VIII - Музичката нотација во античка Грција

Факт е дека пораноспомнатите неколку сочувани остатоци на грчката музичка традиција, не се доволни за да можеме во целост да ги расветлиме, разбереме и чувствуваме сите музички облици кои тогаш генерирале во античка Грција. Меѓутоа, повеќе од вистина е и тоа дека, доколку некои од овие музички споменици не би имале на себе одредени знаци, шифри односно ноти, тогаш се поставува прашањето дали би воопшто било можно да ја дешифрираме нотацијата на старогрчката музика, а со тоа да го запознаеме и вистинскиот идентитет на истата?! Во однос на ова треба да наведеме дека и покрај оскудниот број на историските музички реликти (вкупно околу дванаест познати материјални докази), извонредната педантност и екзактност на грчката музичка нотација, им овозможила на познатите германски филолози Белерман (J. F. Bellermann) и Фортлаге (K. Fortlage) да во 1847 год. ја дешифрираат тајната на грчката музичка нотација, која со векови за научниците преставувала една вистинска енигма. Подоцна, точно после 75 години, реномираниот германски историчар на музиката и музиколог Сакс (C. Sachs), ги отклонува и најмалите дилеми на своите претходници, давајќи конечно прецизно објаснување на грчката музичка нотација. Во ова насока значајни придонеси давале и музиколозите Штумф (C. Stumpf) и Гомбоси (O. Gombosi). Имајќи ја предвид оваа проблематика, во текот на нашите претходни анализи, јасно подвлековме дека во раниот период на грчката културна историја (архаична Грчка на Хомер), музичката традиција се пренесувала по традиционален усмен пат. Меѓутоа, многумина автори сметаат дека стандардната музичка нотација со која се учела и пренесувала целата музичка традиција на хелените, во практика почнала да се применува со појавувањето на Терпандар на музичката сцена (околу VIII-VII век п.н.е), кој се смета за најстар историски

лик во музичкиот свет. Оттогаш, учењето на вокалната и инструменталната музика Грците го реализирале преку конвенционална нотна азбука. Така старите хелени за своите музички потреби користеле два вида на нотно писмо:

1. Инструменталното нотно писмо позната како јонска нотација, која била постара и
2. Вокалното нотно писмо позната како стародорска нотација, која била помлада.

Инструменталната нотација воглавно била дијатонска, а вокалната енхармонска. Интересен е фактот што најстарата пронајдена музичка нотација (инструментална) е компонирана од некои стари феничански знакови, што всушност по безброј пат ја докажува тезата за <sup>Класичното</sup> ~~инструменталното~~ источното потекло на нотното писмо а и на самата музика. ~~Инструменталното~~ Тонско писмо на Грците било создадено во текот на златниот период на Хелада (V век п.н.е.). Тоновите се бележувале на тој начин што знаците се поставувале над текстот на песната. За бележување на инструменталната музика се користеле **15** знаци а за вокалната **24**. И паузите се бележеле со посебни знаци. Според Аристид Квинтилијан инструменталната нотација е употребувана за mesaulika, меѓуигри за дрвени дувачки инструменти помеѓу вокалните пиеси и за kroumata, пиеси за жичени инструменти без пеење. Во врска со ова, важно е да се знае дека освен тоновите h и e кои се бележеле со по два знака, сите други тонови на дијатонската скала се обележувале со по три знаци односно, една буква се пишувала во три позиции: вертикално, хоризонтално и превртено. Меѓутоа, ваквото инструментално нотно писмо повеќе наликуваше на табулатура отколку на нотација за тонска висина, бидејќи повеќе го покажуваше распоредувањето на прстите кај овие инструменти отколку тоновите. Со други зборови, севкупната грчка вокално-инструментална нотација ја означувала само висината на тонот, додека само во исклучителни случаи, со помош на посебни знаци и

должината на тонот, бидејќи ритамот на мелодијата се диктирал од метриката на текстот.<sup>39</sup> Што се однесува до вокалната нотација, принципот е аналоген на инструменталната нотација. Секој тон од дијатонската скала се пишувал со помош на три знаци. Меѓутоа, за разлика од инструменталната нотација чии стари знаци во вертикална, хоризонтална и превртена положба, веќе не се користат, вокалната музика почнува да користи нотација составена од букви на класичната грчка азбука - Α Β Γ Δ, и тоа распоредувајќи се во групи со по три знаци за секој полустепен. Така, додека во вокалната нотација за секој тон постоеше посебен знак во инструментална нотација посебни знаци постоеја само за базичните тонови. Така на пример, во случај кога требаше да се означат алтерирање на овие базични тонови во кроматски и енармонски тонски род, тогаш доколку базичниот тон се повишуваше за четврт степен, неговото бележување се правеше со буква во легната положба. А кога базичниот тон се повишуваше за полустепен, означувањето било со буква во обратна положба. Траењето на тоновите зависел од должината на слоговите (метриката на текстот) при што кратките слогови се бележувале со знакот ∪ додека долгите со знакот —. Тоновите ги носеле имињата на жиците од китарата. Со вакви знаци Грците ја бележеле и основната неделива временска единица наречена хронос протос (прво време). Траењето на долгите слогови било еднакво на две вакви кратки единици која зависеше од темпото. Траењата на кратките слогови одговараа на денешната осмина додека долгите слогови одговараа на денешната четвртина. Целиот обем на т.н. “совршен систем“ (грч. ζῦστημα τέλειον – ἀμέταβολον, што значи потполно непроменет систем) која ја опфаќаше мелодиката на грчките песни, имал две октави и се состоеше

---

<sup>39</sup> N.Hercigonja, *Kratak pregled razvoja muzičke kulture*, Muzička akademija u Beogradu, Beograd, 1979, стр.42.

од четири тетрахорди. Тоа всушност била дорска скала, која од двете страни имаше по еден тетрахорд. Овој “совршен систем” одговараше на просечниот диапазон на хорските пеачи. Во него секој тон имал свое име. Меџа бил централен тон, околу кој мелодијата најмногу се движела.<sup>40</sup> Поврзувањето на кратките и долгите слогови создаваше т.н. стопи-тактови. Најкраткиот такт содржувал три хронос протоси. Во оваа насока, битно е да не се заборави дека целокупната музичка вокална и инструментална нотација на хелените, се одвивала во знакот на три тонски родови на грчката музика и тоа: дијатонски, хроматски и енхармонски.

Дијатонскиот тонски род за Грците (како и за нас) претставуваше една скала составена од пет цели степени и две полустепени, што значи дека секој тетрахорд имал две цели степени и еден полустепен. Оваа скала била мошне ригорозен тонски модел бидејќи бараше доследно придржување на основниот тонски ред.

Хроматскиот тонски род била таква скала каде што секој тетрахорд се состоел од една мала терца и две полустепени. Според А. Квинтилијан името на оваа скала потекнува од грчкиот збор хрома (χρῶμα) што значи боја, бидејќи на цврст начин беше втисната помеѓу белата и црната боја.

Енхармонскиот тонски род беше таква музичка скала чиј тетрахорд се состоеше од една голема терца и две микротонови кои апроксимативно ја имаа големината на еден четврт степен. Ваквата скала кај народот била позната и како лизгава, бидејќи при свирењето и пеењето со ваква скала се лизгаше од еден тон на друг. Меѓутоа, поради мелодичниот дух на Грците и сентименталната привлечност на тонската структура на енхармонската скала, сите хеленски нотации биле прилагодувани на енхармонскиот тонски род, и покрај тоа што повеќето автори од тоа време го критикуваа овој

---

<sup>40</sup> Р. Пејовиќ, *Историја музике*, З.И.У.С.Р.С., Београд, 1969, стр. 34.

тонски род како штетен. Така на пример кон II век п.н.е. Клаудије Птоломеј сметаше дека лизгавите тонови кои произлегувале од енхармонската скала се всушност вистинските непријатели на секоја мелодија. Во таа смисла, најпознатиот антички музиколог Аристоксен од Тарент, IV век п.н.е. зборувајќи за овие прашања нагласува дека во негово време, од првенствено значење било тоа што сите музичари (пеачи и свирачи) го избегнуваа енхармоското тонско лизгање т.е. портаментото, обидувајќи се при тоа да бидат што повеќе коректни и педантни, а тоа значеше да секој тон се одржува рамно што е можно подолго. Со ваквата констатација се согласил и Плутарх кој во I век н.е. пишуавше вака : “Од трите тонски родови кои меѓу себе се разликувале според големината на интервалите, степените на тоновите и поделбата на тетрахордите, по старите го негувале само едниот. Во нивните записи не наоѓаме никакви упатства за употреба на дијатонскиот или хроматскиот тонски род, туку само за енхармонскиот”. Означувајќи ги односите меѓу тоновите, грците музичките интервали ги делеле на консонанти и дисонанти. Во консонанти влегувале кварта, квинта и октава, додека во дисонанти сите останати. И покрај фактот што постојат антички извори кои тврдат дека старите Грци ја познавале пентатонската скала сепак, фундамент на нивната музичка пракса бил тетрахорд, кој претставувал слог на четири тонови од кои првиот и последниот стоеле во интервалот на кварта. Тетрахордот како музички систем всушност бил основна клетка од која настанале сите други грчки скали. Поточно, музичките скали настанале со спој на две сродни тетрахорди. Така, зависно од позицијата на полустепените во тетрахордот, бил одреден и типот на музичката скала. Тетрахордот се нарекувал едноставен систем, додека октавата-двократен систем бидејќи била составена од две тетрахорди. Сега веќе ни е познато дека главни музички скали кај грците биле три: дорска, фригијска и лидијска. Притоа, за грчката музичка пракса е значајно тоа

што на различните скали градени се мелодии кои кај човекот влијаеле различно, од кои причини настанала и посебната наука за “музичкиот етос”<sup>41</sup>, за што ќе стане збор во следниот поднаслов.

На крајот, да додадеме уште дека и покрај постигнувањето на голем број на резултати поврзани со расветлувањето на разни аспекти на музичката нотација во античка Грција, денес сè уште постојат разни проблеми и дилеми кои треба научно да се разјаснат. Така на пример, апсолутните тонски висини кои ги користиле старите грци, за нас сè уште се непознати бидејќи она што ние денес тонот А го сметаме како средиште на музичката скала, всушност е прашање на конвенција или волја. Токму поради овие причини, денес во оваа насока работат голем број на музиколози, филозофи, социолози, филолози, етнологзи, естетичари и др. се со цел да дефинитивно го скинат енигматичниот вел кој долго време ја обвивал античката музика.

\* \* \*

Во текот на нашето досегашно излагање, во неколку наврати подвлековме дека филозофите биле тие, кои музиката ја проблематизирале како филозофски проблем и тоа од онтолошки, општествен и уметнички аспект. Овие мислителѝ нејзе ѝ дадоа разни квалификации како на пр. витално важна уметност, активност што бара посебна дарба, уметност со морална и психо-социјална моќ, и сл. Филозофите беа тие кои ги објаснуваа и толкуваа и начините на кои влијаеле одделни инструменти и музички форми. Но, најважно е тоа што токму на овие луѓе им припаѓа главната заслуга за сè она што ние денес го знаеме за музиката на античка Грција. Впрочем, и дешифрирањето на нотацијата на хеленската музика, од страна на музиколозите од поновата

---

<sup>41</sup> V. Ukmar, *Glasba v preteklosti*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1972, стр.24.

историја, била овозможена само благодарејќи му на оставените дела и расправи на одделните познати филозофи, кои се занимавале со прашањата околу феноменот на музиката. Поднасловот каде што суптилно ја анализираме музичката нотација во античка Грција, е уште една можност да се докаже тесната врска на музиката со филозофијата бидејќи во поглед на простор и време, тие стоеле под заеднички именител. Како што се ~~знае~~ дека првите хеленски филозофски концепции биле напишани во периодот од VII - VI век п.н.е. во источните предели на Јонија, така се знае и дека првото хеленско нотно писмо (инструментално) потекнува од ова време и од овие области. Во врска со ова, мора веднаш да кажеме дека хеленската музика од ова време се пишувала со феничански знакови, бидејќи како што спомнавме претходно, грчкото класично нотно писмо било создадено подоцна во грчкиот класичен период (V век п.н.е.). Така се случило и со филозофијата бидејќи, во нејзиниот почеток и тоа била под влијание на филозофско-религиозниот дух на исток, така што во грчкиот класичен период филозофијата го доживеа нејзиниот највисок развоен степен, како и самата музика (види втора развојна фаза, стр. 57 - 58). Во однос на ова се поставува прашањето што е тајната на оваа бизарна констелација помеѓу филозофијата и музиката, која на крајот завршува со една интересна корелација. Ако добро размислиме тогаш лесно ќе можеме да ја разбереме оваа општествено-историска врска помеѓу овие две активности. Имено, филозофијата како универзална наука се занимавала и со прашањата поврзани со музиката бидејќи оваа последната, секогаш кореспондирала со вечниот идеал на филозофијата - постигнување на среќата. Освен тоа, филозофите биле единствените луѓе кои музичките звуци ги направиле “читливи“ за љубопитните и амбициозните луѓе, со што тие станаа први автори на музичкото нотно писмо во стара Грција. Тоа било така бидејќи поголемиот број на стандардните музичари од VII - VI

век п.н.е. биле неписмени и покрај можниот голем музички талент, што укажува дека тие не можеле да бидат создавачи на музичко нотно писмо. Од друга страна на ова врска е значањето на музиката за филозофијата и филозофите бидејќи, филозофот кој не знаел да пее или свира на некој инструмент (што всушност било поврзано со читање на музичката нотација) бил сметан како медиокритетска личност. Очигледно, сето ова зборува дека филозофијата одиграла една клучна улога во создавањето на грчкиот музички алфавет, а со тоа и во оформувањето на хеленскиот уметнички музички бит. Во однос на морално-воспитната улога, музичката нотација на старите Грци заземала значајно место. Така, додека ја засноваа својата класична музичка нотација, Грците му обрнуваа големо внимание на пречистувањето на музичките симболи од ориенталните примеси (портаментото), бидејќи се плашеа дека така може да се дестабилизира моралната хармонија во општеството. Ова беше главната причина што наставните програми по предметот музичко воспитание секогаш се составувале со големо внимание и тоа од страна на најодговорните луѓе од оваа област во Хелада. Учебниците по овој предмет, било тие за вокални или инструментални пиеси, им биле подложени на многу строги контроли затоа што погрешната нотација овозможувала погрешни звуци односно лоша музика, а лошата музика можела да го поремети душевниот мир на човекот, правејќи го лош. Старите Грци многу се плашеле од ова, па затоа и им обрнувале големо внимание на овие проблеми, упорно залагајќи се да ги решат истите на најдобар можен начин. Во Спарта на пр. градскиот одбор одредуваше компетентни луѓе кои имале задача да вршат увиди во училиштата во текот на часовите по музичко воспитување прегледувајќи ги детално тогашните “пентаграми“. Освен тоа ова “музичка инспекција“ ги проверувала и сите вокално-инструментални белешки (нотации) на разните музичари и пеачи, пред тие да излезат на сцената, со цел да ја спречи

експанзијата на евентуалната штетна музика. Во Атина било сосема поинаку бидејќи и покрај јавните опомени и професионалните забрани за користењето на енхармонската скала, спроведувањето на оваа било тешко, поради боемичноста и сентименталноста на музичкиот вкус на атињаните. Ова е уште еден доказ дека музичката нотација на Хелените е многу важна алка за вистинското разбирање на социо-моралната функција на грчката музика. Кога веќе зборуваме за ова, сходно е да се рече дека музичката нотација на Хелените всушност била тесно поврзана со трите главни музички скали на Хелените: дорската, фригијската и лидијската. А овие музички скали пак, биле главни причинители за изградувањето на хеленската етичка доктрина за музиката, за што ќе стане збор во следниот поднаслов.

## IX-Морално-воспитната улога на музиката во стара Грција

Од досегашните наши анализи, лесно е да се заклучи дека значајната улога која музиката ја имала во севкупниот јавен и приватен живот на хелените, всушност извира од нивното длабоко убедување дека музиката е вистинска божествена уметност која поседува мистериозност и магичност, бидејќи единствено таа може да ја вознемири или смири човековата душа. Ова убедување корените ги влече уште од анимистичко-магијското време, кога тогашниот човек се обидува преку необичната моќ на “магичните звуци” да влијае не само во одлуките на боговите, природните феномени, и космичкиот поредок, туку во духовната струкутура на човекот т.е. неговата психа, неговиот карактер, темперамент, етос и емоции. Оваа концепција најсилно доаѓа во израз во нивната широко обработена наука за етос, без која е невозможно да се навлезе во сржта на хеленското сфаќање на музиката. Моралното значење на музиката беше само една воспитна база врз која ќе се развијат и многу други теоретско-практични доктрини, според кои музиката може да влијае политички, социјално, психолошки, физиолошки како и да служи и за воени, земјоделски, сточарски и други цели. Она што паѓа во очи тука е тоа што старите Грци навистина ја познавале опширно и длабоко суштината на музичката дејност како и психо-моралната природа на човекот бидејќи, точно умееја да одредат која музика како може да влијае во свеста на луѓето. Иако со овие проблеми се занимавале голем број на филозофи, научници и музичари (за чии ставови ќе стане збор во наредните поднаслови) сигурно е дека првото филозофско толкување на музиката го дал Питагора во VI век п.н.е., кој зборувајќи за етичко-психолошката страна на музиката, ги удрил темелите на хеленската морална доктрина за музиката. Веднаш да кажеме

дека ваквите морално-воспитни погледи за музиката не биле автентични во Хелада туку се импортирале од источните цивилизации (Кина, Индија, Египет и др.). Заслугата на Грците била во тоа што тие мошне мудро ја усовршуваа, толкуваа и применуваа оваа морална доктрина во нивниот образовен педагошки систем, а особено во секојдневната воспитна практика. Тие музиката ја учеле како еден од главните воспитно-образовни предмети, бидејќи сметаа дека само добрата музика може да создава една добра младина. Да се присетиме само на познатата платонова мисла за музиката “колку што е музиката подобра во една држава, толку е подобра и самата држава”. Очигледно е дека тогаш музиката била еден државен проблем од национален интерес бидејќи според грците, здравјето на државата во извесна смисла зависи и од тоа колку е “морално-воспитно здрава” дотичната музика во таа држава. Поаѓајќи од ова може да се забележи дека музичарите биле многу ценети личности во Хелада од причина што, освен што поседуваа комплетно граѓанско образование тие беа и инструктори на здравиот духовен живот во државата. За ова зборува и фактот дека како што за ~~најсрамна~~ ~~најголема~~ казна во Хелада се сметала забраната да децата на деликвентите се стекнат со музичко образование, така и најголема чест за стариот Грк - победата во агоните, се славеше со музика. Во целокупниот општествен живот на античка Грција, музичката дејност заземаше едно битно место во пирамидата на најважните предмети неопходни за една комплетна надградба на личноста на грчкиот граѓанин. Имено, додека филозофијата се учеше поради логичко-псилошкото созревање на младиот грк, а гимнастиката поради телесниот развој и физичкото здравје, музиката се учела од етички причини и тоа поради моралното воспитување на чувствата. Затоа, музиката се негуваше со посебна љубов, како една племенита вештина и тоа во рамките на фамозните агони, општите државни и сенародни свечености или разните приватни пригоди. Освен тоа

морално-воспитната задача на музиката била и во формирањето на здравиот морален лик на граѓанинот на полисот, јакнењето на неговата патриотска свест и развивањето на неговите склоности кон племенитото уживање во уметничките дејности и неговите остварувања. Спомнавме дека семето на моралниот концепт за музиката во стара Грција го засадил славниот филозоф, математичар и мистик-Питагора. Меѓутоа, понатамошниот развој и експанзија на ова морално учење за музиката го овозможија ред други познати филозофи како на пример Дамон, Платон, Аристотел, Аристоксен и др. Ова морално учење всушност извираше од верувањето дека помеѓу човековата душа и музичките звуци, постои една мистериозна каузална врска. Бидејќи, не само што одредените музички звуци можат да ја развеселат, распалат или растажат човековата душа, туку зависно од состојбата (расположението) на душата на музичарот произлегуваат и адекватните тонови односно таквата музика. Врз база на ова, грците почнале да ги анализираат сите мелодии, односно скали со кои тие биле создадени, селексонирајќи ги во две главни типови:

1. Мелодии со позитивен морален-воспитен карактер, кои според нив влиаеја корисно во колективитетот бидејќи нивните тонови односно зборови биле величенствени, благородни и ралаксирачки и,
2. Мелодии со негативен морално-воспитен карактер кои влиаеја штетно во општествената заедница бидејќи нивните звуци и текстови беа распалувачки, сентиментални и флегматични.

Тука зачудува фактот што за разлика од денешното време каде што обично музиката ја оценуваме делејќи ја на мелодична-пријатна и немелодична-непријатна, старите Грци музиката ја делеле на добра-корисна и лоша-некорисна. Како резултат на овие исцрпни анализи настанува констатацијата според која моделот на музичката скала (грч. *ἡ ἀρμόνία*) го

детерминира моралниот идентитет на мелодијата односно, начинот на кој морално би влијаела таа мелодија во емоционалниот механизам на слушателот. Но, не треба да се заборава дека во концептуализацијата на моралната доктрина за музиката биле инволвирани и други елементи како: темпото, ритмот, регистарот, видот на мелодијата, музичките инструменти, начинот на музицирање и др. Кога зборувавме за музичката нотација во античка Грција рековме дека целиот музички систем на Хелада бил граден врз три главни базични музички скали и тоа: дорската, фригијската и лидијската скала. Дорската скала започнувала на тоналитетот D, фригијската на E додека лидијската на F иако, постоеле и други автори (како на пр. Хераклид Понтикос, IV век п.н.е.) кои тврделе дека единствени *harmoniai* (т.е. музички скали) биле дорската, еолската и јонската скала. Но познато е дека од овие три основни, примарни хеленски музички скали (дорска, фригијска и лидијска) биле изведени и некои други скали, така што вкупниот нивен број во Хелада бил девет. Меѓутоа, вистинскиот број на оригиналните музички скали всушност бил седум бидејќи некои од нив имале потполна иста шема на тонови (како на пр. хиподорска и хиперфригијска или хипофригијска и хиперлидијска). Сите музички скали кои постоеле во стара Грција ги носеле имињата на основните музички скали, но со префиксот хипо (грч. ὑπο) или хипер (грч. ὑπερ), зависно од тоа дали горниот тетрахорд на основната скала е префрлен испод долниот или обратно, со додавање на најнискиот односно највисокиот тон на музичката скала. Тонскиот распоред во музичката скала не бил поврзан за апсолутната висина на тоновите, па постоела можност за транспонирање, при што оригиналната скала се викала “хармонија”, а транспонираната “тонос”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> N. Hercigonja, *Kratak pregled razvoja muzičke kulture*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1969, стр. 42.

Имињата на сите овие девет музички скали биле: дорска, хипердорска, хиподорска, лидијска, хиперлидијска, хиполидијска, фригијска, хиперфригијска и хипофригијска. Некои од овие скали се нарекувале и поинаку како на пр. хипердорска е наречена и како миксолидијска; хиподорска како еолска; хипофригијска како јонска или јастијска; а хиперфригијска како локријска. Секоја од овие скалични модели се карактеризираше со специфично соодветно емоционално влијание кај слушателите. Согласно на ова, грците веруваа дека дорската скала има достоинствен, поносен и родољубив карактер, фригијската скала - е темпераментна и еуфорична а лидијската скала - сентиментална и тажна. Останатите изведени музички скали (хипер и хипо) всушност претставувале еден конгломерат на вариетети на основните музички скали. Според хрватскиот музиколог Андреис (J. Andreiss), дорските песни биле мажествени, сериозни, величенствени, адекватни за остварување на полна духовна рамнотежа и за херојско-војнички потвати; фригијските (песни. С.Р.) предизвикувале возбуда и страст, лидијските-болка, додека хиполидијските наведувале на разиграност и безгрижност.<sup>43</sup> К. Сакс истите ги оквалификува вака: дорскиот модус како мажествен и воинствен, хиподорскиот како возвишен и цврст, миксолидијскиот како патетичен и жалосен, фригијскиот како возбудлив и бахајски, хипофригијскиот како активен, лидијскиот како мрачен, хиполидијскиот како распуштен и похотлив. Во врска со овие прашања Аристотел во своето дело “Политика” пишува дека “природата на некои harmoniai (скали) е различна, така што кај слушателите побудуваат различни расположенија и тие не реагираат на ист начин кон секоја од нив, туку некои како на пример т.н. миксолидијски будат очајни и апатични расположенија, другите помалку тешки, будат нежни

---

<sup>43</sup> J. Anderis, *Povjest glazbe*, Liber, Mladost, Zagreb, 1975, стр. 58.

расположенија, додека третите дејствуваат така што стануваме поумерени и смирени, и по се изгледа дека од сите harmoniai само дорската има такво влијание. Наспроти ова, фригијската harmoniai предизвикува ентузијазам”.<sup>44</sup> Тука Аристотел прави обид да со помош на науката за имитација, ни објасни како всушност музиката може да делува на волјата. Кога станува збор за етичката доктрина за музиката, интересно е да се наведе дека “познатиот израз-etos ја означувал емоционалната сила на мелодиите согласно на скалите, на чии основи тие лежеле”<sup>45</sup>. А за изразување на етосот во музиката, суштествена улога имала тонската висина на мелодијата. За оваа прашање Птоломеј во неговото време пишуваше дека една иста мелодија во висок тоналитет делува активирачки а во длабок апатично, бидејќи високите тонови ја зацврстуваат душата, додека длабоките тонови ја млитаваат. Затоа според него, тоналитетите во средна положба, блиску на дорската скала можат да бидат споредени со урамнотежените и цврстите душевни состојби; високите тоналитети блиску до миксолидијската скала-со возбудените и немирни состојби, а длабоките тоналитети, блиску на хиподорската-со млитави и безволни расположенија. Атенеј исто така цврсто веруваше дека секоја harmoniai т.е. скала, има одреден етос и патос. Во некои музиколошки кругови постои убедување дека проекцијата за доктрината на емоционално морално-психолошко дејствување на музиката во Хелада е сработена од страна на орфистите и питагорејците, кои музиката ја сметале како магично средство за прочистување и здравје. Додека архитектурата на ова учење ја граделе филозофите од класичниот период Платон, Аристотел, Аристоксен и др. кои пак музиката ја сметаа не само како средство за разонода и уживање туку

---

<sup>44</sup> Aristoteli, *Politika*, Rilindja, Prishtinë, 1978, стр. 325.

<sup>45</sup> K. Saks, *Muzika starog sveta*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, стр. 273.

првенствено како средство за постигнување на внатрешен мир, здрав дух и благороден живот. Меѓутоа, првите никулци на оваа морално-психолошка концепција ги наоѓаме уште во грчката митологија (за која зборувавме на страна 19 - 20). Во тие прекрасни божествени приказни јасно може да се види како магичната моќ на музиката влијаела во најсудбоносните моменти во животот на легендарните херои. Така на пример според легендата лириот Орфеј со неговата благородна лира толку многу ги допре “камените срца и мртвите чувства” на чуварите на подземјето што тие му овозможија на него да влезе во Тартар, каде што со моќта на магичните звуци на лира тој успеа да ја оживи неговата мртва жена Евридика.<sup>46</sup> Потоа преданието во која тебанецот Амфион го посрамоти неговиот работлив брат близнак-Зет, откако со помош на мистериозните звуци на неговата лира успеа да ги вознемири и “душите на камењата”, кои на лик на хармонијата на неговите песни, почнале самите да се редат, градејќи ги зидините на Теба.<sup>47</sup> Интересен е и митот за лезбанецот Арион, кого завидните морнари сакале до го фрлаат во море за да го удават. Но тој почна да музицира на неговата лира, чии звуци ги хипнотизираа свиркољубивите риби-делфини, кои го спасија Арион пренесувајќи го на брегот.<sup>48</sup> Во овој сегмент вредно е да ги анализираме и хомеровите епови каде што во неколку наврати доаѓа до израз ова необична моќ на музиката. Во “Илијада” на пример, може да се забележи како музиката влијае смирувачки кај налутениот јунак-Ахилеј, додека во “Одисеја” се соочуваме со делириумното влијание на фатално привлечната музика на сирените.

Постојат и многу други случаи во историјата кои јасно говорат дека музиката навистина може да влијае морално, соци-

---

<sup>46</sup> *Fjalori mitologjisë*, Rilindja, Prishtinë, 1988, стр. 182.

<sup>47</sup> Ibidem, стр. 31.

<sup>48</sup> Ibidem, стр. 42.

јално, психолошко, а со тоа и воспитно. Така, според зборовите на Боеције, некој пијан младинец полудел слушајќи некоја фригијска песна. Го излекувал познатиот филозоф и музичар Питагора, кој со помош на некои посебни прикладни песни на младинецот му го вратил разумот. Потоа, прочуениот грчки музичар Тимотеус од Милет, свирејќи некои мелодии на аулос, успеал тотално да го разбесни Александар Велики, а потоа со посебни песни пак да го смири. Ханслик (Е. Hanslick) ни го наведува случајот со данскиот крал Ерик Добри, кој при слушањето на еден славен музичар, наредил да се отстрани оружјето. Уметникот со своите модуляции на почетокот сите присутни ги фрли во тага, а потоа во веселба, доведувајќи ја веселбата во беснило, при што и самиот крал Ерик Добри ја развалил вратата, го земал својот меч и убил четворица во својата близина.<sup>49</sup> Поради овие причини, музиката во Хелада имала во прв ред морално-воспитен карактер бидејќи нејзината задача била да создаде здрав социо-морален граѓанин, кој добрата музика би ја ценел и учел, а лошата би ја игнорирал или реформирал. Меѓутоа, музиката во морално-воспитен аспект имала за цел и да буди и ја <sup>ја</sup>храни патриотската свест на демосот, бидејќи само така било можно да се одгледува хеленската симпатија за колективот и за полисот. Платон и Аристотел на пример секоја новина во музичката пракса на хелените ја гледале со сомнителност и грижа, поради тоа што се плашеа од нарушување на морално-социјалната стабилност на државата. Овие двајца беа фобични особено кон фригијската музика (која зрачеше малоазијска сентименталност бидејќи изведените мелодии со оваа музичка шема, го омекнуваа карактерот на човекот). Додека, дорската музика според нив го зацврстува карактерот на човекот, бидејќи таквите мелодии содржат племенитост, величенственост и гордост. Се разбира дека сето тоа

---

<sup>49</sup> Е. Hanslick, *O muzički lijepom*, BIGZ, Beograd, 1977, стр. 138.

зависеше првенствено од колективниот идеал во градот-држава. Така додека за воинствените спартанци вистинска и добра музика била само она која ја величеше храброста и мажественоста, за боемичните јонци, пријатна и добра музика била она која ги задоволувала лиричните и романтичните немири на тогашните жители. Старите Грци музиката ја користеле и како морално средство за хармонично социополитичко уредување на државата. Во прилог на ова оди и сознанието дека, за време на секој круцијален политички собир, музиката била еден битен фактор и незаменлив елемент за текот и успехот на ваквите политички манифестации. Познато е дека големиот антички говорник Демостен, секогаш кога зборувал на големите народни собири, во неговата позадина ангажираше аулетичари кои всушност му служеа за одржување на ораторската температура при елоквентното освојување на публиката. А легендарниот лезбански китарист Терпандар, музиката ја користел дури и како средство за полесно разбирање на предавањата за Ликурговиот закон и на некои морални поуки. Кога еднаш во Спарта избувнале нереди со крвави политички пресметки, се огласил пророчиштето во Делфи, кое на спартанците им препорачи да напомош го викнат Терпандар, кој со неговата музичка уметност успеа да ги смири разгневените духови на политичките ривали. Ова јасно ни става до знаење дека музиката имала и емоционално-катартичка моќ. Морално-воспитната улога на музиката била присутна и на воениот план, бидејќи честопати аулосот и мечот во военото поле оделе рака под рака. Историчарот Тукидид го наведува начинот на кој лакедемонците секогаш победувале во битките. Според него, на нив за ова им помагала посебната борбена музика на аулетичарите кои со тоа не само што го зацврстувале воениот морал на војниците туку и му давале ритам на јуришот сè до конечната победа. Ова не се случуваше со другите племиња вели тој, поради што и нивното војување било во див неред. Познат автор на вакви патриотски, борбени песни бил Тиртеј

кој лакедемонците ги водел во војна пеејќи, со што го хранеше моралот и храброста на војниците. Музиката како божествена уметност имала и други адути и апликации. Старите грци музиката ја користеле и како средство за лекување. Во тогашна Хелада се веруваше дека со “медикаментот музика” можеа да се лечат разни болести меѓу кои: падавица, ишијас, костоболка, епилепсија, каталепсија, бунило па и чума. Еднаш кога во Спарта беснееше чума, државните власти на критскиот музичар Талетас му поверија задача да приредува оздравувачки песни-пеани бидејќи веруваа дека само така ќе можат да ја амортизираат болеста. Во овој случај можеме да го наведеме и спомнатиот пример на Боеције, кој ни го опишуваше случајот на кој Питагора го излечил некој пијан младинец од алкохолен шок свирејќи му некои специфични песни. Од другата страна, Атенеј не извесува дека болките на болните луѓе од ишијас секогаш престануваат, кога над болното место се свирел на аулос во фригијска хармонија. Познато е дека Теофраст кој освен со филозофија и ботаника се занимавал и со медицина, со помош на музиката лекувал главоболка, ишијас, астма, бунило, па дури и глупост. Интересно е тука да се спомне тоа дека и денес постојат музиколози кои тврдат дека музиката во себе поседува и извесна психо-физичка терепеутска моќ. Едните (Veblen, Sneider, Lichtenhal) ова својство му го припишуваат на брановите на звуците, кои болното место го масираат создавајќи пријатни чувства; а другите (на чело со Kausch) лековитото својство му го припишуваат на психолошкиот фактор, бидејќи музичките звуци влијаат во нервниот систем, што предизвикува благотворни ефекти во болното место на пациентот. Во поновото време, Вернер (Werner) и Зоне (Sonne) на пример сметаат дека музиката влијае смирувачки и кај умоболните бидејќи во нивните пореметени души, таа го вметнува магичниот космички ред. Освен ова, спомнавме дека моралната улога на музиката во Хелада била доста голема и кај аграрно-сточарските песни бидејќи заедничките

песни на работниците во полските работи како и пасторалните песни на пастирите, имаа за цел да го зајакнат моралот за работа, да ја одржат кондицијата на работниците како и да им пружат одмор и уживање на уморните луѓе. Тука може да се спомне и моралното влијание на музиката кај веслачите, бидејќи со неа не само што се кршеше монотонијата во текот на оваа напорна физичка работа, туку и се освежуваше духот на веслачите, ширејќи извесно расположение меѓу нив. И се разбира, музиката со големо задоволство се користела и во романтично-еротските ситуации бидејќи според грците, музиката не е само храна за душата, туку и психолошки морален фактор за стимулирање на сексуалните чувства. Затоа во сите Симпосиони, весели банкети на пијанчувања и забава со хетери музиката имала главна улога, затоа што со нејзината магија љубовниците полесно и пострасно ја доживуваа љубовната екстаза.

Сумирајќи ги сите досега изнесени работи за улогата на музиката во општествениот живот на хелените лесно е да се одговори на прашањето зошто старите Грци толку многу ја ценеле музиката. И тоа до толкава мера што секој чесен граѓанин морал да учи музика од своето рано детство па се до триесеттите години од својот живот.

\* \* \*

Во однос на ова прашање многу интересно е тоа што и покрај разните функции кои ги обавувала грчката музика (социјалната, психолошката, политичката, воената, терапевтската и др.) за старите Грци најважна била морално-воспитната улога. Ова била и главната причина за настанување на грчката етичка доктрина за музиката, што всушност претставува еден цврст доказ дека старите Грци навистина радикално ги простудирале сите потенцијали на музиката. Претходно спомнавме дека морално-воспитното толкување на музиката било забележано и порано во ориенталните цивилизации. Меѓутоа кај овие источни

култури, морално-воспитното толкување на музиката остана само во рамките на спорадичните религиозно-филозофски коментари, но никогаш не успеа да стане доминантен предмет во нивниот образовно-педагошки систем или пак во нивната социо-едукативна практика. А да не зборуваме за создавање на научна етичка теорија за музиката. Грците тука ги надминаа нив, слично како и кај другите дисциплини, бидејќи ним музиката им претставувала истовремено и примарен предмет во воспитно-образовниот процес и витална активност во општествената практика. Притоа, првата функција се однесувала на моралното оплеменување и созревање а втората, на моралната сила и издржливоста. Освен тоа, тезата дека Грците највисоко ја ценеле музиката и нејзината морално-воспитна улога, може да се докаже и со помош на две карактеристични аргументи. Прво, дека остварувањето на исконскиот сон на Грците за да се стане комплетна личност (*aretè*), бил невозможен без поседување на музички талент (т.е. способност да се пее или свира на некој инструмент) бидејќи доблестта и другите благородни особини на “идеалниот човек“ најмногу зависеле од возвишената музика и племенитите чувства кои таа ги будила. Второ, дека одржувањето на психо-физичкото здравје (енексија) била невозможна без соодветна прикладна песна бидејќи, со помош на музичката хармонија се помагаше за постигнување на рамнотежата помеѓу телото и душата. Во прилог на ова оди и спомнатата славна сентенца на Платон “колку што е музиката подобра во една држава, толку е подобра и самата држава“, која сама по себе потврдува дека од морално-воспитниот квалитет на музиката зависела и квалитетот на животот во општествената заедница. Затоа, старите Грци најмногу од сите уметнички личности ги ценеле музичарите, бидејќи за разлика од другите јавни личности овие персоналитети поседувале две необични адути. Прво, тие се сметале како привилегирани луѓе од боговите со тоа што имале среќа да бидат наградени односно обдарени со таква

божествена дарба, која им овозможувала освен јазикот на зборовите да го знаат и јазикот на звуците. Второ, музичарите биле посебни и со тоа што вршеле функција на општествен учител и општествен доктор бидејќи, од една страна се грижеле за морално воспитување на чувствата на граѓаните, а од друга страна за одгледување на социо-моралната рамнотежа во државата. Кога зборуваме за морално-воспитната улога на музиката, и порано рековме дека помеѓу душата на музичарот и музичките звуци постои извесна емоционална интеракција односно реципрочно морално влијание. Тоа е така бидејќи како што може структурата на звуците да ја детерминира состојбата на душата и човековиот морал, така и моменталната емоционална состојба на музичарот, може да влијае во произведувањето на звуците односно, во самиот дух на компонирањето на песната. Моралната смеса на хеленската музика е очевидна и во начинот на нејзината поделба на добра и лоша музика а не во убава и грда, привлечна и непривлечна или напредна и назадна. Всушност, убава, привлечна и напредна за Грците била онаа музика, која пред сè го исполнувала главниот услов - моралното воспитание. Меѓутоа, сета оваа морална филозофија за музиката, заедно со нејзината класификација, била базирана врз три суштински елементи и тоа: 1. видот на инструментите, 2. содржината на текстовите и 3. моделот на музичките скали. Првите две елементи ги анализиравме порано, кога во одделните заклучни делови - резимеа зборувавме за инструментариумот и за музичките форми во античка Грција. А во овој поднаслов, опширно ги анализиравме сите битни карактеристики и специфични начини на кои влијаеле трите главни музички скали (harmoniai) во античка Грција: дорската, фригијската и лидијската. Притоа на мошне дескриптивен начин беше објаснета социјалната, психолошката, моралната, воспитната, терапевтската и др. улога на музичките скали. Од сето ова, стана јасно дека моќта на музичките скали била

толку голема што понекогаш тие можеле да бидат судбоносни и прагматични (пр. кога Питагора го излечил младинецот од алкохолниот делириум), но тие исто така можеле да бидат и опасни и фатални (како на пр. кога данскиот крал Ерик Добри убил четворица гости во текот на музичката еуфорија). За валидноста на психо-моралното и социо-едукативното дејствување на музиката, ни докажуваат и теоретско-практичните активности на музиколозите од поновото време (Вернер и Зоне), кои музиката ја препорачувале и како психотерапевтско средство. Согласно на ова, не треба да се заборави дека морално-емоционалната моќ на музичките скали секогаш зависела од самата тонска висина на мелодијата бидејќи висината на звукот бил пресуден за начинот на реагирање. Така е и во денешната музика каде што мелодиите со низок тоналитет зрачат релаксирање и индолентност додека мелодиите со висок тоналитет будат возбуда и патетичност. Валидноста на психо-моралното и социо-едукативното дејствување на музиката, денес ни ја докажуваат и разните теоретско-практични активности, каде што музиката има клучно значење. Така на пр. во областа на медицината музиката се користи како психотерапевтско средство; во социологијата како средство за (ре) социјализација; во војската како начин на наострување на борбениот дух; во училиштата како начин за опуштање и забава; во религиозните ритуали за душевна спокојност; во спортските сали за физичка кондиција; во фабричките погони поради негување на работното расположение, и др.

Па зарем сите овие наведени улоги кои музиката и денес ги има, не се доволни докази за полудимензионалното дејствување на моќта на уметноста на музите.

## Х - Погледите на некои најзаслужни антички личности за хеленската музика

Кога станува збор за најпознатите антички личности чии теоретски или музички дела ни помагаат појасно да ја разбереме општествената улога на музиката во стара Грција, тогаш најпрвин нив ќе ги поделиме на митски и историски личности, а потоа на музичари (композитори) и теоретичари (филозофи).

Што се однесува до легендарните музички ликови, кои ни доаѓаат од грчката митологија тешко е тука да се даде некоја антологија според историско-временскиот редослед. Ние ќе почнеме со оние легендарни ликови, кои најповеќе ги наоѓаме во литературата која е поврзана со музиката. Такви митски личности биле боговите Аполон и Дионис кои всушност претставуваат два главни столба на целокупната креативна музичка традиција на Хелада, бидејќи речиси сите музички активности на Грците се одвивале во нивен знак. Првиот бог бил синоним на ведра и племенита музика, а другиот-Дионис бил синоним на страствена и неблагородна музика. Иако во досегашното елаборирање беше доста кажано за овие богови, неопходно е да се согледуват и некои други аспекти на нивниот музички идентитет. Во таа смисла, треба да се спомне дека **Аполон**<sup>50</sup> бил еден од дванаесетте божества на Олимп. Грците него го сметаа како бог на животот, сонцето, говорништвото, поезијата и музиката. Нему му се припишува и пронаоѓањето на лира. Во натпреварот со ауетичарот Марсијас, Аполон со неговата лира излезе победник а поради навредливиот, дрзок предизвик, тој на ауетичарот му ја одрал кожата. Бидејќи во дамина сите поезии се пееле, Аполон како бог на поезијата и музиката секогаш се прикажувал со лира (или китара) на рацете. Хомер нему му го

---

<sup>50</sup> Fjalor i mitologjisë, Rilindja, Prishtinë, 1988, стр. 36.

даде епитетот Феб (сјаен) што всушност ја подразбираше идејата за идеална интелектуална и морална светлост. Неговото име го носеше суфиксот Музагет што значи водител на музи, бидејќи тој им беше главатар на музите. А **Дионис**<sup>51</sup> - богот на растенијата, виното, витикултурата и обработката на земјата, бил симбол на сите темпераментни и еуфорични празнувања. Тој на луѓето им ја дал уметноста за правење на пијана течност од грозје. Затоа, грозјето и чашата од вино беа неговите атрибути. Синоним на дионизиската музика беше аулосот кој претставуваше главен инструмент на сите екстатични песни. Гледано од етичка и психолошка призма, музиката која се култивирала во слава на бог Аполон, на луѓето им требаше за одржување на внатрешната рамнотежа и облагородување на чувствата. А музиката од култот на бог Дионис, на луѓето им била потребна поради исполување на одвишната енергија и патетика. Во однос на овие прашања, битно е да се знае дека постои една ревија на митолошки личности, чии имиња придонесувале за настанување на разни легенди за музиката. Најзначајни се:

**Хермо** (или Хермес)-бог на телесна и духовна снаодливост, кој се смета за прв конструктор на жичен инструмент кај хелените. Тој уште првиот ден на животот го направил инструментот од желкин самар и исушени говедски црева, а веднаш потоа научил и да свири. Со тоа тој всушност станува и прв музичар на хелените. Фактот што првиот жичен инструмент го изумил токму богот на снаодливоста, сам по себе е доста метафоричен бидејќи тоа асоцира на интелигентност, мудрост и дух.

**Марсијас**<sup>52</sup> е легендарен музичар кој потекнува од мало-азијската област Фригија. Откако го најде аулосот, кого го проколни Атена, толку добро научи да свири на него што се

---

<sup>51</sup> Op.cit. , стр.69.

<sup>52</sup> Op. cit. ,стр.156.

осмели да го предизвика на натпревар и богот Аполон. Меѓутоа, Марсијас беше поразен поради што кожата му ја одраа. Оваа легенда е една приказна во која се отсликува борбата помеѓу аулосот, како претставник на занесната музика и лирата како претставник на хармоничната музика при што победи втората, која всушност го подразбираше грчкиот идеал за музиката.

Една друга митска личност бил и убавиот музичар **Линос**<sup>53</sup> чија рана смрт ја растажи цела Хелада. За неговата смрт постојат две легенди: едната вели дека Линос бил усмртен од Херакле, кого Линос учејќи го свирење на китара еднаш толку го налутил што Херакле го удрил со китара по глава убивајќи го на место; според другата легенда Линос бил убиен од љубоморниот Аполон кој не можеше да го трпи најголемиот музичар меѓу живите луѓе. Првата легенда е значајна поради тоа што од неа дознаваме дека музиката за старите Грци била толку важна уметност што и полубоговите како Херакле оделе да учат свирење на китара. Автората го покажува страсното тежнење на Грците за да се биде прв во светот на божествената музичка уметност.

**Тамирис** од Тракија<sup>54</sup> бил истотака еден познат музички лик од светот на митот. Стана славен со вокално-инструменталните лирични творби на лира. Според Лисија, Тамирис се популаризирал посебно со неговите песни во кои пеел за војната помеѓу Титанот и боговите. Тамирис бил ученик на Линос, но и учител на Хомер, на кого му ја научил уметноста на лира. Во една прилика љубоморниот Аполон им рече на музите дека Тамирис се фалел дека е помузыкален од нив, поради што музите му го одземале гласот (а според една друга верзија го ослепиле). Разочарен од ова, Тамирис ја скршил неговата лира фрлајќи ја во вода. Овој случај, мошне

---

<sup>53</sup> Fjalor i mitologjisë, Rilindja, Prishtinë, 1988, стр. 147.

<sup>54</sup> Op. cit., стр. 225.

изразито ни ја отсликува тажната ситуација кога човекот е лишен од можноста да пее или свира. Според грчкиот менталитет тоа била многу строга и дискредитирачка казна, поради што очајниот Тамирис паднал во морална депресија. Легендарни музички личности биле и Орфеј, Амфион и Арион за кои зборувавме и порано.

Се верува дека **Орфеј** кого Пиндар го нарече “ татко на песната”, својата дарба за лирика и музика ја наследил од неговата мајка Калиопи, која беше главната муза. Според преданието Орфеј е роден во областа Пиерија, Македонија. За неговата смрт Аполодор вели дека прво е кремиран, а потоа погребан во Пиерија. Платон пак не известува дека Орфеј бил трачанец. Продолжувајќи ја музичката традиција на аедите и рапсодите, Орфеј талкал низ цела Хелада, пеејќи и свирејќи на лира, што му помогна да стекне широка слава. Тој бил пријател и на бог Аполон, кој на Орфеј му поклати лира со седум жици, на која подоцна Орфеј ќе му додаде уште две, во знак на симпатија спрема деветте музи. Неговото слатко пеење и топло свирење на лира, имала една чудна, натприродна моќ. Со неа Орфеј ги смируваше големите морски бранови, го успи страшниот змеј од Колкида, го разнежи крволочното куче Цербер, го растажи владетелот на подземјето Хад заедно со неговата сопруга Персефона, и на крајот ја воскресне од светот на мртвите и жена си-нимфата Евридика. Опседнат од огнениот копнеж да ја види жена си, Орфеј се завртува спрема Евридика пред да излезат од Тартар, што беше пресудно тој да ја изгуби неа засекогаш. После ова, Орфеј им се потсмеваше на другите жени, сакајќи со тоа да ја докаже неговата верност спрема Евридика. Но затоа беше парчосан од нив. Една друга варијанта вели дека Орфеј го убиле менадите, бидејќи тој се фалел многу омаловажувајќи ги нив.

**Амфион**-бил легендарен музичар кој во изградбата на тврдините на градот Теба требаше само да отсвири на

неговата магична лира, па камењата самите да си се редат хармонично. За необичната моќ на музиката на Орфеј и Амфион, Хорацие во неговото дело “De arte poetica” пишувал:

Орфеј, свештеник и толкувач на боговите  
ги одведе примитивните луѓе  
од убивањето и грдиот начин на живеење,  
затоа говореле за него  
дека ги скротувал и дивите ѕверови.  
Поради тоа се говореше и тоа  
дека Амфион, основач на Теба  
камењата со звукот на својата лира  
ги движел и со умилното свирење  
кое молеше, ги доведуваше таму каде сакаше.

Значајна музичка личност бил и митскиот китарист **Арион**, за кој постојат и историски претпоставки. Според Херодот овој музичар, со помош на харизматичните звуци на неговата китара, успеал да ги повика свиркољубивите риби, кои го спасиле од сигурната смрт.

Сите овие митски приказни поврзани со спомнатите легендарни музички личности, сами по себе ја покажуваат “бизарната опсесија” на старите грци за музиката, бидејќи за разлика од другите уметности, ова таинствена умешност имаше моќ и влијание не само на овој свет туку и на оној другиот-задгробниот. А кога станува збор за историските музички личности, рековме дека тие се делат на музичари (композитори) и теоретичари (филозофи).

Прв музичар од историјата и најголем китарод од времето на т.н. прва катастаза (VIII-VII век. п.н.е.) бил **Терпандар** од Антиса, островот Лезбос. Тој бил современик на Арион. Станува славен со непрестојните победи на олимписките игри, каде што се покажа ненадминлив во музичката дисциплина соло пеење со свирење на китара (китародија). Затоа тој се

смета како татко на китародскиот номос, кого многу ефикасно го вовеле во големите национални свечености. Битно е да се знае дека Терпандар е оснивач на хеленската вокална музика, но и автор на еолската музичка скала. Се верува дека првата средба со племенитите звуци на китарата тој ја имал во Лидија, за време на одржувањето на една свечена народна манифестација. Оттогаш се вљубува во неа, усовршувајќи го свирењето на китара до еден степен на вистински уметнички виртуозитет. За тоа зборува и предикатот “прв и најдобар музичар во текот на целата античка историја”. Терпандар освен што компонираше песни со свои текстови, тој честопати нив ги земаше и од еповите на Хомер. Тој двапати престојувал во Спарта: првиот пат кога во 26-та олимпијада (676-673 год. п.н.е.) на првиот карнејски празник, е прогласен победник на музичките агони и вториот пат, кога по препорака на пророчишето од Делфи, спартанците го повикаа да со неговата благородна и релаксирачка музика, ги смири разбеснетите политички противници. Така и се случило, со што пророштвото на Питија се исполнило, а Спарта продолжила да живее во мир и благосостојба. За ова впрочем зборува и семантиката на неговото име, кое се состои од глаголот *Terpo*-грч. веселење и *andros* грч. човек<sup>55</sup> или кратко споено-човек веселник. Императивно е да се наведе и тоа дека кога Терпандар се пријавил да учествува во музичките агони посветени на Аполон Карнејски, спартанските локалисти респектирајќи ги тогашните агонски правила и плашејќи се во овие големи народни свечености да не победи некој странец, му наредија на Терпандар од неговата седумжична лира да скине три жици. Терпандар ова го направи, учествувајќи само со четири жици. Но, пак победи! Одушевени од ова, спартанците го поканија Терпандар да понатаму остане да живее во Спарта, каде што му понудија да

---

<sup>55</sup> A. Novaković, *Zvući sa Parnasa*, Sportska knjiga, Beograd, 1976, стр. 79.

работи како музички едукатор на спартанските граѓани. Со оваа победа која му донесе слава, тој всушност стана мост помеѓу музичкиот дух на анадолската и балканската Хелада. Освен тоа, терпандаровото име во музичките анали остана забележано со златни букви и по тоа што тој е зачетник на првата музичка школа во историјата позната како *prote katastasa*, која инаку била сместена во Спарта. Тој не само што бил неверојатно талентиран музичар туку бил многу мудар човек, бидејќи знаел музиката да ја користи и како морално-воспитно средство. Имено, Терпандар успеал музиката да ја примени не само како политичко-катартички лек, туку и како прагматично средство за државните интереси. Така спартанскиот закон пишуван од Ликург и некои императивни морални сентенци, тој многу умешно знаел да им ги објасни на народот со помош на музичката илустрација-*Emelopoiese*. Со името на Терпандар е ткаена и една друга симболична, духовита легенда според која кога менадите го убиле Орфеј, Терпандар ја нашол орфејевата чуена лира, на која откако почнал да свири, станал славен до века. Ова сигурно била една од главните причини за раширеното верување на хелените дека лезбанците поради ова наследице посебен талент за поезија и музика. Жално е тоа што за музичката дејност на овој уметник денес се сочувани само неколку поетски фрагменти. Други музичари од Терпандаровата школа биле Еунетид, Аристоклид од Антиса и Периклид од Лезбос. А од Митилена, за која Исократ вели дека бил град кој на Хелада му ги дал најславните музичари, на глас биле следниве музичари: Алкеј, Сафо, Агенор, Фринид, Тимотеус, Археанакт, Архит и др.

**Олимпос** од Фригија е легендарен аулетичар, кој свирењето кое го научил од Марсијас и Хијагнид го пренесол во Хелада. Јосип Андреис смета дека со исто име постоел и една историска музичка личност, кој живеел некаде кон првата половина на VII век п.н.е. За разлика од Терпандар кој

се смета за оснивач на вокалната музика, Олимпис ја основал инструменталната музика. Освен тоа, како што Терпандар ја пронашол еолската музичка скала, така и Олимпис ја создал фригијската скала. Олимпис е и автор на првиот аулетски номос. Благодарение на него, не само што аулетскиот номос стана една вистинска уметничка атракција, туку и самото свирење на аулос стана толку популарна и ценета музичка дисциплина во тогашна Грција што за извесно време му го одземал приматот и на нежната лира. Поради виртуозното магично свирење на аулос, Олимпис бил многу омилена личност кај Грците. Овој исклучителен музичар, Грците го овековечија со тоа што му дадоа име на планината Олимп - која била симбол на божественоста. За него подоцна пофални зборови ќе кажат и Платон, Аристотел, Плутарх и др. Според тврдењата на Аристотел, Олимпис од Фригија на Грците им ги донел ударалките, за кои тие дотогаш не знаеле. А Плутарх подоцна него ќе го нарече како “водител на убавата хеленска музика“.

Од периодот на другата катастаза, кога Хелада живееше под спратанска хегемонија (VII век п.н.е.) се појавија нови оригинални музичари кои музиката ја развиваа уште повеќе. Во именикот на славните старогрчки музичари стои и името на лиричниот меличар **Алкеј** од Митилена, Лезбос, кој живеел во периодот од VII на VI век п.н.е. Неговата професионалност било пеење на почесници, политички, социјални и посебно љубовни песни. Во љубовните песни тој секогаш ги славеше младите момчиња и девојки меѓу кои и неговата сограѓанка Сафо на која и вели “Сафо, света душо, која имаш коса како љубичица и насмевка како мед, сакам да ти кажам нешто, но ми е срам”<sup>56</sup>. Но, социјално-политичките песни на Алкеј одиграле една голема улога во одржувањето на моралната рамнотежа и социјалното спокојство на

---

<sup>56</sup> М.Ђуриќ, *Kroz helensku istoriju, književnost i muziku*, Kosmos, Beograd, 1955, стр. 127.

државата. Ова го потврдува и Аристид Квинтилијан кога пишува: “Алкеј... прогонувајќи ги тираните го унапредил јакнењето на моралното чувство”. Во оваа насока, славна била и музикалната поетична феминистка-**Сафо** (Sapfa) која била врсник на Алкеј. Родена е во градот Ерес, но целиот живот го поминала во Митилена. Тука таа ја основа фамозната женска академија за слободно воспитување и образување на хеленските девојки, позната како “двор на музите” (грч. *μοῦσολων οἶκος*). Оваа школа која како и питагорејскиот сојуз функционираше врз доброволна база, се засниваше врз негување на пријателството и етичко-естетичките вредности. Во рамките на оваа женска академија, Сафо налик на некоја воспитно-социоморална свештеничка, го негувала култот на музите, на Афродита, Харит и Ерос. Тука посебно се презентирале моминските натпреварувања во пеење. Меѓутоа, она што најмногу ја карактеризира оваа кука на музите е тоа што во неа прв пат почнале да се одржуваат Калистиите, натпреварите по убавина во придружба на музика при што се избирала најубавата девојка на Хелада (слично на денешниот избор на Miss). За убавината и грациозноста на лезбанките, пеел не само Алкеј, туку и Хомер. Според кажувањата, честопати Сафо имала обичај да на своите ученички и пријателки им отпее или отсвири на лира некоја нејзина сопствена песна. Главен субјект на овие нејзини песни и поезии била еротиката, сензуалноста, шармот но и спиритуозноста. Така, на спомнатите заводливи љубовни стихови на Алкеј, Сафо реагира вака “Да сакаш да ми кажеш нешто благородно и убаво, и јазикот да нема намера да каже некој грд збор, не би паднал срам на образот, туку би го зборувал она што е право”<sup>57</sup>. Од морално едукативно гледна точка воспитните средства на сафиниот стил биле играта, хорското пеење, соло пеењето, пеењето во придружба на

---

<sup>57</sup> Ibidem, стр. 127 – 128.

лира, воведот во делата на поетите, на што укажуваат многубројните митолошки алузии во нејзините песни и конечно, пеењето на сопствените песни.<sup>58</sup> Така преку сите овие уметнички форми Сафо всушност се обидуваше да го оствари идеалот на нејзината академија, а тоа било негување и развивање на односот помеѓу физичката, психичката и етичката убавина. Оваа пак не беше ништо друго, туку само една друга етичка и естетска форма за постигнување на грчкиот идеал-калокагатија (грч. κάλοκαγάθεια), односно хармонија на тело и душа. Многу е важно да се знае дека оваа сафина заедница на девојки (модерно речено феминистички клуб), била создадена како рационална реакција на традиционалниот хеленски начин на едукација, каде што државата им обрнуваше внимание само на воспитувањето и образувањето на машките граѓани. Така, и покрај тоа што неа честопати ја критикувале за еротоманија а понекогаш и блудништво, таа не само што стана симбол на магичната тричлена врска: поезија-музика-љубов, туку и успеа да чекори низ вековите како духовна статуа на Афродита која зрачи женственост и среќа. Нејзини најпознати ученички биле: Ерина, Дамофила, Еуника, Праксионе и др.

Во оваа плејада на славни хеленски музичари влегуваат и овие личности: **Архилох** од Парос (VII век п.н.е.)-бил ценет рапсод кој најмногу пеел јамби, химни и елегии. Грците верувале дека тој е единствениот вистински наследник на Хомер. Карактеристичен е по тоа што хеленската музика ја збогатува со нови ритмови, саркастични текстови и свежи инструментални изведби. Се смета дека Архилох во музиката ја вовел алтернативата т.е. наизменичното пеење и рецитирање во инструментална придружба, која како таква подоцна ќе се етаблира во трагедијата.

---

<sup>58</sup> М. Đurić, *Istorija helenske etike*, Zavod za udžb. i nast. Sredstva, Beograd, 1987, стр.69.

**Талетас** од Гофтина, Крит (VII век п.н.е.)-кој најмногу се занимавал со хорска и уметничка лирика. Во овие песни доминирале патриотските мотиви и етичките поуки. Тој во историјата е познат и по тоа што на спартанскиот законодавец Ликург, со својата музика му помогнал за негување на патристскиот дух на државата.

**Алкман** од Сард (VII век п.н.е.)-бил голем музичар кој остана запаметен по тоа што околу 650-та год. п.н.е. во музичките манифестации ги вовеле моминските песни – партении. Нив ги пеел хорот сочинет само од женски пеачи.

**Стезихор** (VII век п.н.е.)-кој е негувател на традиционалниот грчки епос но и прв толкувач на грчките музички легенди од етичко стојалиште. Според питагорејците, хомеровата душа преминувала во него.

**Тиртеј** од Јонија (VII век п.н.е.) – бил еден од најстарите елегичари на Хелада. Историјата го памети по тоа што со неговата музика, тој им помогнал на спартанците тие да ја сакаат и развиваат социо-економската и политичката организација на државата. Тој станал познат со неговите елегии, во кои ги славеше загинатите херои, храбрејќи и тешејќи ги оние кои останале во живот. За Тиртеј најголемата слава на светот беше војничката слава. Познат е случајот кога Тиртеј ги водел лакедемонците во борба пеејќи вакви херојски песни.

Истакнати музички личности во ова време биле и аулетичарите **Клонас** (VII-VI век п.н.е.)- кој е автор што компонирал химни и китародски композиции. Во музиката е познат по тоа што и самиот учествувал во овие музички дела.

**Минермо** од Смирна (VII-VI век п.н.е.) кој се прославил со неговите љубовни тажачки. За него се вели дека толку сентиментално свирел на неговиот аулос, што успеал да ги црпи и солзите на најсувото око.

Потоа, пораноспоменатиот виртуоз во аулос-**Сакадас** од Аргос (VI-V век п.н.е.) кој е автор на питијскиот номос што

инаку се смета за прв обид во историјата на музиката за програмско творење.

**Анакреонт** од Јонија (VI век п.н.е.)-слично на еолските меличари Алкеј и Сафо, Анакреонт во неговите песни-мелики пееше за љубовта, уживањето и безгрижниот живот. Сократ го сметал како класичар на еротиката, а софистот Критија го нарекувал како поет кој ги пееше и освојуваше жените. Неговиот инструмент бил барбитон. Анакреонт бил многу популарен по симпосионите, што придонело тој да биде прикажен на разните антички вазни и амфори како еден весел боем.

Авторитетна музичка личност бил **Симонид** од Ијулида, Кеос (VI век п.н.е.) – Тој се смета за еден од најпродуктивните грчки лиричари. Иако најголемиот број на неговите дела му припаѓаат на хорската лирика, Симонид се прославил пеејќи епиграми-кратки духовити песни, кои во своите стихови содржеа филозофски етички пораки. Оваа дејност на Симонид понатаму ја развил неговиот внук-Бакхилид од Кеос (VI-V век п.н.е.) во чии песни со филозофски стихови се слават моралните особини. Но тој создаваше песни и за агонските победници, кои ги нарекуваше совршени луѓе. Меѓутоа, најголем хорски лиричар на Хелада бил тебанецот **Пиндар** (V век п.н.е.) кој бил воедно музичар и теоретичар. За него се вели дека мошне убаво свирел и на лира и на аулос. Пиндар бил толку популарен што неговите композиции се изведувале уште долго време после неговата смрт. Најповеќе компонирал епиникии (триумфални песни) со кој стана бесмртен и тоа во дорско-еолскиот музички стил. Но, Пиндар бил автор и на многу пеани, трени, дитирамби, прозодии, партении, хипорхеми и др. Од оваа богата музичка креативност на Пиндар, сочувани се четири книги епиникии, кои содржат 45 песни. Еден од сочуваните историски остатоци за животот на хеленската музика е и пиндаровата мелодија за

првата питијска ода, за која рековме дека сè уште не ѝ е докажана автентичноста.

**Тимотеус** од Милет (V век п.н.е.)-кого Аристотел го сметал за најголема музичка личност во областа на лиричното творештво. Тој бил еден од реформистите на грчката хорска лирика. Тимотеус бил композитор на повеќе музички дела, меѓу кои и на 19 дитирамби, 57 проемии, 21 химни и околу 18-19 книги со китародски номоси. Во неговите дитирамби тој обично пеел за случувањата и јунаците од Хомеровиот еп “Одисеја”.

Сите овие музичари одиграле голема улога во цутењето на целокупниот културен и уметнички живот во Хелада. Затоа и биле најмериторни и најугледни граѓани на државата бидејќи нивниот придонес не бил само во компонирање и изведување на песни поради задоволување на музичкиот апетит на демосот. Тие биле и воспитувачи на државата, со тоа што со нивната музика во заедницата внесувале чувства на хармонија, единство и љубов за индивидуална и колективна слава.

Што се однесува за најпознатите музички теоретичари (филозофи), кои помогнале во расветлувањето на мистеријата наречена античка музика, веднаш ќе кажеме дека прв гласноговорник на ова прашање бил духовниот татко на хелените-Хомер, кој иако слеп, бил одличен лирист.

**Хомер** кој живеел некаде кон VIII век п.н.е. станал славен и легендарен со неговите фасцинантни епови “Одисеја” и “Илијада”. Во нив тој пееше за јунаштвото, доблестта и судбината на хелените. Иако во прв поглед овие епови немаат ништо заедничко со музиката, сепак првите информации за хелејската музика, инструментите и музичките облици од тоа време ги наоѓаме токму тука. Важно е тоа што уште тогаш (кога доктрината за етичноста на музиката била сè уште непозната) Хомер знаел за морално-воспитната функција на музиката. Тој во спомнатите епови зборува не само за позитивното влијание туку и за негативното влијание на музиката.

Позитивното влијание на музиката може да се види во епот “Илијада” и тоа во моментот кога налутениот Ахил, на кого Агамемнон му ја одземал убавата робинка Брисеида, ги смируваше возбудените емоции, свирејќи и пеејќи на форминга. Додека, негативната функција на музиката во душата на човекот, Хомер многу изразито го отсликува во “Одисеја” каде што необичните магнетски звуци на мелодиите на сирените, можеа да бидат фатални за херојот. Но Хомер, мошне живо ни ја опишува сцената каде што музиката влијае морално сочувствувачки. Ова може да се види во “Илијада” во моментот кога после хекторовата смрт, Андромаха, Хекуба и Хелена херојот го жалат пеејќи му трен, при што се тешеле секавајќи се на неговите храбри дела. Меѓутоа, човекот кој бил главен “виновник” не само за првото филозофско интерпретирање и конципирање на музиката, туку и пионер на етичката доктрина за музиката е истакнатиот грчки мистик, филозоф, физичар, математичар и музичар - **Питагора** (VI век п.н.е.). Специфичноста на Питагора се состои во тоа што него можеме да го сместиме и меѓу теоретичарите на музиката и меѓу самите антички музичари бидејќи тој навистина им припаѓал на двете категории. Во неговата славна школа - питагорејски сојуз, светот и животот бил објаснуван во духот на музиката. Имено, за питагорејците музиката претставувала онтолошко-гносеолошки фундамент на сите нивни теории и практики. Маѓепсани од хармонијата на полифоната аполонова лира, тие сметале дека тука се крие и тајната на секоја вистинска филозофија. Поради ова, питагорејците филозофијата ја нарекуваа како музика. Самиот Питагора експериментирал на монохорд (едножичен инструмент), при што придвижувајќи ја неговата кобилица, успеал да открие дека висината на тонот зависи од должината на жицата, и дека должината пак се мери со број. Од ова тој изведува заклучок дека сè е број, без него ништо не може да се сознае бидејќи бројот не лаже. Тој се манифестира секаде но најизразит е во

музиката. Разбирањето на броевите е клуч за разбирање на чудесната хармонија на вселената. Увидувајќи го допирот на музиката со броевите, Питагора се обидел да даде едно уметничко-музичко објаснување на филозофскиот сегмент микрокосмос-макрокосмос со помош на заклучокот дека музичките интервали зависат од математичките пропорции. На овој начин Питагора констатирал дека во консонанти спаѓаат октава, квинта и кварта, во кои односот во должината на жицата е 1:2, 2:3, 3:4, додека останатите мали и големи интервали (секунда, терца, секста, септима и тритонус), спаѓаат во дисонанци. Овие броеви (1,2,3,4) за него имале божествена симболичност бидејќи асоцирале на четирите елементи на светот (земја, вода, воздух и оган), четирите страни на светот и четирите годишни сезони (времиња), но и на музичките интервали. Питагорејците биле убедени дека овие магични броеви т.н. тетрактис, на музиката му се потребни поради хармонијата, а на човекот поради душевното прочистување. Поради овие анализи Питагора го сметаат како прв вистински музички научник бидејќи мошне прецизно успеал да ги објасни односите помеѓу звучните појави и висинската разлика помеѓу тоновите и интервалите. Ова се базира врз тоа што сите овие негови откритија и констатации за музиката, до ден-денес останале непроменети. Питагора тврдеше дека хармонијата која претставува атрибут и ембрион на музиката, не се огледува само кај душата на човекот, туку и кај небеските тела на космосот. Затоа и нашата душа ужива во музиката. Световите ја одржуваат својата рамнотежа и својот пат благодарение на прекрасната хармонија, која тие ја произведуваат додека се движат.<sup>59</sup> Како што силата на божествената музика ги движи планетите така и човековата музика ги движи емоциите на душата. Освен тоа тие сметаат дека доблестите не се ништо друго туку само хармонии *suigeneris*. Питагора и неговите

---

<sup>59</sup> S. Sulejmani, *Filosofia dhe artet*, Rilindja, Prishtinë, 1971, стр. 215.

следбеници цврсто верувале во сугестивното и морално-воспитно влијание на музиката кај човекот. Знаејќи во колкава мера можат да влијаат музичките звуци во човековата душа, питагорејците во нивната школа музиката ја учеа како една од најважните морално-воспитни дисциплини. Тие со посебно внимание ја негувале убавата музика на аполоновата хармонична лира која “со златни конци ги спојува срцата на луѓето, ги стивнува, очистува и облагородува”.<sup>60</sup> Бидејќи, исто како што лирата се расштимува од невештата рака на некој инструменталист, така и душата на човекот се дебалансира од некоја непријатна музика. Лирата која за питагорејците претставуваше орудие за постигнување на душевната рамнотежа и спокојство, стана симбол на т.н. питагорејски начин на живот. Сигурно ова била главната причина питагорејците сите нивните физички и психички активности да ги вршат во апсолутно присуство на музиката. Затоа, тие со музика го започнувале денот, пеејќи ги вршеле секојдневните работи, во придружба на свирење наутро вежбале гимнастика а навечер слушаа филозофија. Со музика тие ги смирувале и страстите, ги неутрализирале животните проблеми и што е најважно со неа го хранеле расположението на духот. Впрочем, тоа е и божествената функција на музиката велела питагорејците, бидејќи само преку неа во човековата душа можел да се етаблира идеалниот морал. Рековме дека Питагора и самиот бил музичар. Тој знаел да свири на неколку инструменти. Еден од условите за зачленување во питагорејското братство бил и знаењето пеење и свирење на некој инструмент (по можност лира). Питагорејците музиката ја делеле на три категории и тоа:

1. *Musica mundana* – која ја подразбирала хармонијата на макрокосмосот т.е вселената, како и звуците на

---

<sup>60</sup> M. Đurić, *Istorija helenske etike*, Zavod za udžb. i nast. sredstva, Beograd, 1987, стр. 116.

движењето на звездите и планетите и сменувањето на годишните времиња;

2. *Musica humana* – која ја претставувала хармонијата на микрокосмосот т.е. човекот како идеален спој на душа и тело, чија мелодија може да се чуе во внатрешноста на човекот и движењето на неговите органи;
3. *Musica instrumentalis* – која ја означувала вокално-инструменталната хармонија, произведена не само од инструменти туку и од гласови (бидејќи човековиот глас се сметал за најстар инструмент). Ваквата музика всушност беше музика во вистинска смисла на зборот.

А оваа последната, питагорејците ја делеа според моралниот карактер и тоа на грандиозно-достоинствени мелодии кои предизвикувале патриотски мажествени расположенија и сентиментално-хедонистички мелодии кои предизвикувале романтични, ведри расположенија. Во однос на ова, атрактивно е сознанието според кое питагорејците го одбележувале умирањето на некој човек. Овој чин за нив претставуваше еден свет момент што имплицираше и посебни музички ритуали. Кога човекот умира велеа тие, треба да владее тишина бидејќи пред да замине на оној свет на апсолутна тишина каде што нема вообичаена музика, тој ќе може за последен пат да ја чуе таинствената музика на сферите, која на покојниковата душа би му овозможила релаксирање и радост. Оваа музика на сферите е всушност музика на тишината односно музика на богови бидејќи, не само што е нечујна и идеална, туку и трансцедентна.

Оваа питагорејска вселена е нешто како божествена музичка кутија: звездите наредени на хармоничните далечности, одат низ своите текови со однапред утврдена брзина, а етерот, вознемирен од нивното движење, произведува најмоќна мелодија од сите. Меѓутоа, за човековото уво таа неспоредлива мелодија е само тишина. Како што роден и израснат човек на морскиот брег конечно не ја чуе веќе

непрекинатата бучава на брановите кои се разбиваат на брегот, од слични причини нашите уши не можат да ја разберат хармонијата на сферите.<sup>61</sup>

Питагорејците на крајот заклучиле дека човековата музика (вокална и инструментална) во суштина е имитирање, и тоа имитирање на спомнатата музика на сфери. Питагора не ни оставил никакви писмени музички расправи. За него и неговата филозофска музичка дејност дознаваме од неговите приврзаници и ученици Хипие, Филолај, Дамон, Архит, Еуклид, Ератостен, Дидим, Птоломеј и др. За питагорејската музичка концепција и нивното морално-воспитно учење најмногу можеме да дознаваме од делото “За музиката” од Аристид Квинтилијан. Овој теоретичар (Квинтилијан) своите констатации за овие проблеми ги базирал врз тврдењата на неговите претходници Дамон и Аристоксен. Согласно на ова да кажеме уште дека, наспроти музичкото учење на питагорејските ученици познати како каноници, стоеле музичките теоретичари наречени хармоници, чиј челник бил Аристоксен.

Како најстар музички теоретичар бил ученикот на Питагора, извесниот **Филолај** (VI век п.н.е.). Се занимавал со студирање на пентатонската музика од времето на Терпандар. За неговите музички сфаќања можеме да научиме од фрагментите на делата на подоцнежните аналитичари.

**Лас** од Хермиона (VI век п.н.е.)-кого историчарите на музика го внесуваат истовремено кај музичарите и кај теоретичарите бидејќи тој бил таков. Како музичар бил одличен. Се вели дека после Арион, Лас бил музичар кој најповеќе придонел во развивањето и усовршувањето на дитирамбот. Освен тоа, тој бил учител и на славниот лиричар Пиндар. Како автор на првото музичко-дидактичко дело тој е најзаслужен теоретичар кој придонел да музиката стане предмет

---

<sup>61</sup> K. Everit Gilbert - H. Kun, *Istorija estetike, kultura*, Beograd, 1969, стр. 15.

на научно истражување. Поради овие причини Лас го сметаат како оснивач на грчката музичка теорија. Тој е познат и по неговите реформи на тогашната музика. На Лас му се припишува заслугата за откритието дека треперењето е причина на тонот.

Еден мошне карактеристичен музички теоретичар бил и **Дамон** од Еја (V век п.н.е.)-тој се обидува морално воспитната улога на музиката да ја заснова врз научна база. Според него музиката може да има позитивно или негативно влијание во душата на човекот. Ова зависи првенствено од темпото, ритмот и хармонијата на мелодијата. Бидејќи, состојбата на душата најдобро се манифестира во физичките движења на телото кои пак се во директна зависност од квалитетот на пеењето, свирењето и играњето односно, од горенаведените елементи на мелодијата: темпото, ритмот и хармонијата. Неговите анализи влијаеле мошне стимулативно во развојот на учењето за - моралната музика. Како што телото ужива во гимнастика, така и душата ужива во музика, имал обичај да рече Дамон. Инаку, познато е дека тој им бил учител на Перикле и Сократ.

**Глаук** од Регија (IV век п.н.е.) – е значајно име за историјата на музиката бидејќи тој е автор на едно непроценливо музичко дело под наслов “За старите писатели и музичари”. Поради ова Глаук заедно со Хераклид Понтикос, се смета како оснивач на историја на музиката.

Меѓутоа, еден од главните големи теоретичари кои на морално-воспитната филозофија на музика ѝ даде посебна тежина, форма и боја е истакнатиот филозоф **Платон** (V – IV век п.н.е.). Тој не напишал ниту една посебна книга за музиката, но затоа речиси сите негови дела зрачат сјајни мислења за оваа уметност. Со една невидена научна внимателност и патриотска грижа, Платон успеал да ја изора длабоко почвата на науката за музичкиот етос. Односот на Платон кон музиката бил сличен како кон другите уметности (поезијата,

скулптурата, ликовната уметност). За него музиката беше подражавање ( μιμεζις) и тоа подражавање на состојбата на душата т.е. на нејзиното расположение. Ова значи дека добрината на музиката зависи од квалитетот на карактерот, темпераментот и моралот кои ги изразува дотичната мелодија. Во однос на ова, Платон во неговата “Држава” вели дека музиката е предуслов за човечноста во една држава. Затоа, на Грците секоја новост во музичката техника, им се чинеше како опасна за моралната рамнотежа на сите граѓани на државата.<sup>62</sup> Анализирајќи го ова, сосема е лесно да се разбере пораката на Платоновата сентенца која вели: “колку што е музиката подобра во една држава, толку ќе биде подобра и самата држава”. Честопати, ни се случува читајќи разни статии за ова да се соочуваме со тези кои тврдат дека наводно Платон во неговата идеална држава ги забранил музиката и поезијата (? ! ). Тука мора веднаш да кажеме дека ваквите тези се тенденциозни и субјективни бидејќи потекнуваат од недоволното познавање на платоновитот став за музиката, што всушност доведува и до неадекватните заклучоци за истата. Доказ за ова е и фактот што Платон музиката ја нарекувал “голема умешност” со која во идеалната држава, би требало да се занимаваат и земјоделците и чуварите и филозофите.<sup>63</sup> Од ова јасно може да се види дека тој на проблемот на употребата на музиката во државата му оддавал големо внимание. Платон ова го тврдеше поради стравот од нарушување на морално-менталната рамнотежа на демосот во полисот. Од оваа анксиозност извира и неговиот цврст став според кој штетната музика (односно некорисната музика) за граѓаните на државата категорично треба да се забрани. Платон бараше од државата да се исклучат дионизиската музика и аулосот, кои според него беа главни причинители за

---

<sup>62</sup> R. Flaceliere, *Grčka u doba Perikla*, IKP, Naprijed, Zagrab, 1979, стр. 109.

<sup>63</sup> S. Sulejmani, *Filosofia dhe artet*, Rilindja, Prishtinë, 1971, стр. 215.

возбуда, страст и емоционална анархија. Но, никако да се исклучи целата музика, особено корисната, добра музика (а таква била хорската патриотска песна). Од овој утилитаристички агол, Платон гледал и на другите уметнички дисциплини. Оттука следува заклучокот дека во државата можат да се допуштаат разни уметности под услов, да се придржат на своето вистинско место и да се подредени на својата воспитна задача, а таа задача е давање на корисното задоволство.<sup>64</sup> Така во делото “Држава” Платон ја класифицира музиката на допуштена и забранета. Во допуштената музика спаѓале дорската музика (скала), која според него е мажествена и достоинствена како и фригијската музика која е борбена и јуначка; додека во забранетата музика влегувале мелодиите кои се произведувале со лидијска музичка скала, бидејќи ваквата музика човекот го правел мрзоволен и флегматичен. Понатаму во третата книга на ова дело (401, XII, e) тој констатира дека “музиката преку ритамот и хармонијата слегува во длабочините на душата, вметнувајќи во неа племенитост и љубезност, но само тогаш кога музичкото воспитание се води добро”.<sup>65</sup> Платон бил цврсто убеден дека само благородната музика може да создаде благороден човек. Бидејќи, според него музиката претставува еден непосреден одраз на движењето на духот.<sup>66</sup>

Платон сметаше дека музиката на душата ѝ дава нежност и здравје, но прекумерната музика може да биде опасна исто како и прекумерната атлетика. Оваа теза Платон ја брани во делото “Република” каде што нагласува дека во едукацијата мора да постои рамнотежа помеѓу музиката и гимнастиката. Бидејќи прекумерната музика го прави човекот мек,

---

<sup>64</sup> F. Koplston, *Istorija filozofije, Platon - učenje o muzici*, BIGZ, Beograd, 1991, стр. 293.

<sup>65</sup> Platoni, *Shteti*, Rilindja, Prishtinë, 1980, стр. 135.

<sup>66</sup> Enciklopedijski leksikon, *Mozaik znanja, Muzička umetnost*, Interpress, Beograd, 1972, стр. 471.

млитав и невротик, додека прекумерното вежбање го претвора во простак, насилник и незнајник. Базирајќи се на овие ставови на Платон, каде што добрината (совршенството) на државата зависи од корисната, добра музика, Данко Грлиќ во неговата “Естетика” со право заклучува дека “тој е оснивач на тезата за потребата од едукативна уметност, моралистичка, оптимистичка, неконфликтна значи оснивач на тезата за социјалниот реализам<sup>67</sup>“. Согласно на ова, не само музиката туку и поезијата, Платон ја смета како морално-воспитна потреба, но и антрополошка неминовност за среќен живот во државата. Затоа, Платон вели дека секој уметник треба да создава дела со морален воспитен дух, кој би му користеле на просперитетот на државата. Во спротивно сите овие уметници треба да се прогонуваат од државата. Со оваа ригорозност тој му се обраќа и на таткото на хеленската поезија-бесмртниот Хомер (кого инаку високо го ценел). Според Платон делата на Хомер треба да се забранат бидејќи, тој со величенственоста и екстатичноста на неговите стихови го дестабилизира духовното здравје на заедницата, со тоа што ги вознемирува душите на луѓето. А ова пак доведува до една ситуација на ниски инстинкти при што всушност се суши сè она што е племенито кај човекот. Тоа се случува и во музиката при што тажните песни можат да ги ослабнат храброста и јунаштвото ширејќи индолентност и дефетизам, кое може да биде многу штетно за државата. Ова Платон го нагласува во третата книга на “Држава”, поточно во дијалогот помеѓу Сократ и Глаукон од каде што може да се види дека за него, тажните и жални песни како и миксолидијските и синтолидијски тонски видови не се нималку потребни во државата. Ваквите песни вели Сократ т.е. Платон ни на жените не им користат. А на чуварите на државата, продолжува Платон, не

---

<sup>67</sup> D.Gërliq, *Estetika-historia e problemeve filozofike*, Rilindja, Prishtinë, 1984, стр. 57.

им личи пијанчувањето и мрзливоста, на нив им одговараат јонските и лидијските песни. Така, единствените потребни тонски видови за него се дорскиот и фригијскиот, кои на луѓето им требаат поради влевање на храброст и сила или пак мир и нежност (III, 399,b,c).<sup>68</sup> Бидејќи, доколку во државата доминираат лирските и епските песни тогаш значи дека таму царува уживањето и болката, наместо законот и логосот кои се најдобри за државата (X,607).<sup>69</sup> Во “Закони” Платон за музиката зборува со дуалистички јазик, бидејќи преку атињанецот прво вели дека “мерилото со кое се мери и цени музиката е уживањето кое таа го дава”, веднаш потоа тоа да го побие нарекувајќи го овој критериум за квалитетот на музиката како светогрдие. Во овој контекст Платон заклучува дека истата музика може да влијае различито во карактерот и природата на луѓето. Така на пример, во истата опасност, кукавицата и јунакот пеат разни песни, имаат различни чувства и бои на образите. Затоа Платон сметаше дека образувањето и воспитувањето на грчката младина со музичка уметност треба да биде стриктно контролирана од страна на државните органи, особено до 16-та година на учениците. Бидејќи, според него само на овој начин може да се постигне вистинското психоморално созревање на атинските млади граѓани. После овој период интензивното занимавање со музика не е веќе корисно, бидејќи нè прави помек и понежен отколку што треба. Но затоа пеењето во хор и заедничките игри можат да се култивират цел живот. Секој возрасен човек и дете, слободен или роб, женско или машко, но и целата држава не треба никогаш да престанат од занесните песни да изведат поуки, кои ќе им послужат за да ги сакаат нивните химни и да уживаат во нивното пеење, велеше Платон. Што се однесува до музичкото вреднување Платон во II книга на делото “Закони” меѓу другото вели дека

---

<sup>68</sup> Platoni, *Shteti*, Rilindja, Prishtinë, 1980, стр.131.

<sup>69</sup> Op.cit. стр. 421-422.

музичкиот суд на старците е најадекватен бидејќи тие не само што се најобразовани и најплеменити души туку и затоа што тие ги доживувале и слушале сите главни категории на музиката во текот на нивниот живот и тоа: детската, младинската и старачката музика. Кога во некој фестивал на претстави би се гласал за најквалитетната претстава сигурно е, вели Платон, дека децата би гласале за некоја куклена претстава, младите за некоја комедија, повозрасните и жените за некоја трагедија додека само старците би се определувале за традиционалниот еп. Анализирајќи го горенаведениот пример, јасно може да се забележи Платоновата симпатија за грчката традиционална култура и музика. Во делата “Држава” и “Закони” Платон го брани ставот дека музичкото воспитување на младиот Грк треба да се изведе внимателно и совесно. Она што ќе го научи ученикот во детството може да му преоѓа во навика и да му стане втора природа во движењето на телото, во начинот на говорот и мислењето (Држава, книга III, VIII, 395 d). Бидејќи телото и душата растат од она со што се хранат. Неизбежно е дека човекот расте како она во што ужива, било тоа да е добро или лошо, дури и да се срами тоа да го признае (Платон, Закони, книга II). Затоа Платон, во образовниот систем на неговата академија, ја исклучува дионизиската музика заедно со аулосот, бидејќи неа ја сметаше како штетна за здравјето на духот на државата. Во таа насока, Платон во “Закони” зборува за некои поети кои иако музички биле обдарени, поради немање соодветно музичко образование, ги мешаа сите песни како на пр. погребните песни со химните или пеаните со дитирамбите. Платон е првиот антички мислител кој хармонијата ја оквалификувал како созвучје, а созвучјето како некоја слога, додека слогата вели тој, не може да биде од она што е несложно. Бидејќи она што е несложно и несо-

звучно не може да биде во хармонија (187, b)<sup>70</sup>. Меѓутоа, овие платонови анализи и сознанија за хармонијата, не можат да се сметаат за аргументи дека старите Грци навистина ја познавале хармонијата во денешна смисла на зборот. Рековме дека тогаш такво нешто не постоело. Од нотацијата на сите сочувани музички остатоци од античката Грција, јасно може да се види дека Грците хармонијата не ја користеле во својата музичка практика ниту пак ја разбирале како ние денес. Веројатно Платон под поимот хармонија ја подразбирал хетерофонијата во музиката, а можеби и нешто повеќе од тоа. Во дијалогот “Тимај” (47,с) тој вели дека гласот, на човекот му е даден поради хармонијата.<sup>71</sup> Во делото “Гозба” Платон изнесува и една негова дефиниција за музиката која гласи: музиката е наука за еротските односи со оглед на хармонија и ритам (187,с). Во таа смисла Платон во “Држава” разликува три вида на песни: во првиот вид влегува трагедијата и комедијата како наједноставни имитативни видови, во вториот вид дитирамбите, а во третиот се наоѓаат мешаните песни од првиот и вториот вид т.е. епските песни (стр. 124). Додека самата песна смета тој, се состои од три дела: од зборовите, мелодијата и ритамот.<sup>72</sup>

Големиот филозоф секогаш веруваше дека музиката освен што има морално-воспитна мисија, таа може да се користи и како средство за привлечност кон науките, особено во студирањето на природните науки, математиката, историјата и др. Од сè она што досега го изнесовме за Платон, очигледно е дека овој филозоф всушност музиката ја ценел најмногу од сите други уметности. Тој ова го потврдува така што вели дека музиката е најдуховната уметност од сите други, а нејзините цели се најхетерогени и служат за многу

---

<sup>70</sup> Platon, *Gozba*, BIGZ, Beograd, 1983, стр. 51.

<sup>71</sup> Platon, *O jeziku i saznanju*, Rad, Beograd, 1977, стр. 114.

<sup>72</sup> Platoni, *Shteti*, Rilindja, Prishtinë, 1980, стр. 130.

добри работи. Впрочем неговата главна одлика била тоа што за разлика од питагорејците кои музиката ја гледале од филозофско-математички објектив, Платон неа ја изорал на морално-уметнички начин.

Еден друг теоретичар на музиката кој понатаму ја развил платоновата концепција за музиката бил неговиот ученик **Хераклид** од Понт (IV век п.н.е.). Тој пишувал за развојот на музиката во Хелада како и за победниците во музичките натпревари-агони. Поради ова Хераклид Понтикос се смета за пионер на историјата на музика.

Големиот енциклопедист **Аристотел** (IV век п.н.е.) слично на неговиот учител Платон, сметаше дека музиката е уметност која на душата ѝ дава некои етички својства. И доколку музиката е во состојба да го прави ова, тогаш е јасно дека музиката треба да му ја доближиме на младината и младината да ја научиме да ја студира музиката<sup>73</sup> со цел да таа знае адекватно да ја употребува во животот. Иако не пишувал ниту едно дело специјално за музиката, многу негови книги особено “Политика”, изобилуваат со мошне длабоки и интересни анализи за музиката. Во делото “Политика” Аристотел со помош на науката на имитација, го објаснува начинот на кој музиката делува во волјата и карактерот на човекот. Според него мелодиите сами по себе ги имитираат чувствата, и ова е разбирливо бидејќи природата на некои хармонии е различна, така што кај слушателите побудуваат различни расположенија и тие не реагираат на ист начин кон секоја од нив туку некои како на пример т.н. миксолидијски будат очајни и апатични расположенија, другите помалку тешки, будат нежни расположенија, додека третите дејствуваат така што стануваме поумерени и смирени и по сè изгледа од сите хармонии само онаа дорската има такво влијание. Наспроти оваа, фригијската хармонија предизвикува ентузијазам

---

<sup>73</sup> Aristoteli, *Politika*, Rilindja, Prishtinë, 1978, стр. 325.

(Политика, книга VIII, 5, 1340 b). Аристотел сметал дека функцијата на музиката се состои во активирањето на емотивниот апарат на аудиториумот, при што со помош на адекватната мелодија се преизвикувала една ситуација на доживување на катарза односно на сожалување и страв, кое најјасно се манифестира во трагедијата. А моралната сила на трагедијата лежи во катартичното делување врз чувствата и афектите. Тука, задоволството кое го нуди музиката се постигнува токму преку емоционалното прочистување на душата. Во делото “По~~е~~тика” Аристотел пишува за главните елементи на трагедијата кои според него се шест: 1. Mythos (или фабулата); 2. Ethos (карактерите); 3. Lexis (говорот); 4. Diaonia (мислењата); 5. Opseos kosmos (сценографијата) и 6. Melopoia (музиката).<sup>74</sup> Оттука јасно може да се види дека музиката како и нејзината сестра трагедијата на луѓето им служела поради растоварување, задоволување и облагородување на душата. Според Аристотел музиката е една специфична подражавачка уметност која непосредно ги подражава страстите односно внатрешните духовни состојби како горчливоста, љубезноста, храброста, умереноста, но и на нив спротивните состојби и расположенија. Кога на пр. некој слуша музика која имитира некоја страст вели тој, таа страст и него ќе го обземе; или, ако подолго време слуша музика која ги распалува ниските, срамни страсти тогаш и неговата природа ќе биде опфатена од таквите страсти. Но ако тој човек слуша племенита музика, тогаш и самиот станува племенит. Во однос на местото на музиката во општиот, класичен воспитно-образовен систем во Хелада, Аристотел високо ја вреднува музичката уметност така што ја реди меѓу четирите круцијални наставни предмети. Овие предмети биле граматиката, гимнастиката, музиката и ликовната уметност.

---

<sup>74</sup> Aristoteli, *Poetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984, стр. 99.

Според Аристотел, граматиката и ликовната уметност се учат бидејќи се корисни за живот и можат да се применуваат многукратно, додека гимнастиката се учи затоа што луѓето ги прави храбри. А со музиката луѓето се занимаваат поради задоволство. По старите неа ја вметнале во едукативниот процес затоа што нашата природа бара не само да работиме како што треба туку и да сме во состојба убаво да го поминеме и слободното време (Политика, книга VIII, глава II, 3,1337 b). Тоа значи дека музиката не е корисна за здравјето и телесната сила како гимнастиката бидејќи, со музика не се создава ниту здравјето ниту телесната сила. Затоа останува дека нејзината цел е разонодата во слободно време, во која по се изгледа стои и нејзината примена.<sup>75</sup>

Сето ова може да се сведе во заклучокот кој ни кажува дека Аристотел, музиката не ја гледал како некоја возвишена естетска дисциплина туку како една прагматична уметност која слично на играта, одморот, храната, пиењето и спиењето овозможува пријатност и одмор од маките (Политика, книга VIII, глава IV,1339 а, 3). Музиката, продолжува Аристотел, треба да се разбере како средство за развивање на доблеста бидејќи, слично на гимнастиката која развива одредени својства на телото, таа може да формира одредени особини на карактерот, учејќи ги луѓето за вистинска и чиста веселба (Ibidem, книга VIII, глава IV, 1339 а,4). Согласно на ова филозофот сметал дека музиката придонесува не само за одмор и разонода на душата туку и за облагородување на карактерот на човекот. Затоа, бидејќи музиката влева свежина и забава во животот на слободните луѓе, неа треба да ја учат сите млади. Во врска со прашањето дали музиката треба да биде предмет на образованост, игра или забава, Аристотел во осмата книга на “Политика” пишува дека музиката всушност ѝ припаѓа на сите овие три области. Според неговото убеду-

---

<sup>75</sup> Aristoteli, *Politika*, Rilindja, Prishtinë, 1978, стр. 317.

вање, бидејќи музиката како игра на луѓето им служи за одмор од работниот напор, а како забава ним им е потребна поради уживање и радост, тогаш токму поради ова младите требат да ја учат музиката и да се образуваат со неа. Аристотел мислеше дека музиката пред се треба да ја задоволува човековата потреба за разонода која всушност треба да биде убава и пријатна бидејќи среќата ја сочинуваат убавината и задоволството. А сите ние сметаме дека музиката ни го нуди едното од најголемите задоволства, било тоа кога е придружена од песна или не. За луѓето песната останува најголемото задоволство (Политика, книга VIII, глава V, 1,2).

Увидувајќи дека музиката како таква им овозможува уживање, радост, игра и среќа, луѓето ја внесуваат неа во секојдневниот живот, во друштво, во веселби и празници. Аристотел после секоја напорна работа го препорачувал одморот со добра музика, бидејќи веруваше дека музиката има моќ да влијае релаксирачки врз карактерот на човекот. Но тоа според него зависи од видот на музичката скала, која можела да биде дорска, фригијска или лидијска. Аристотел бил еден од ретките научници кој не само во својот Ликеј туку и во секојдневниот живот во полисот, упорно се залагал да секое повозрасно дете учи музика. За него од посебна важност било тоа да секој ученик знае да пее и свира на некој инструмент, сè со цел подоцна таа личност да умее праведно и уметнички да суди за секоја музика. Ова ќе дојде до израз особено во староста, кога човек веќе не може да свира или да пее. Но затоа ќе може многу стручно да ја препознае и вреднува вистинската уметничка музика и да ужива во неа во вистинска смисла на зборот (Политика, книга VIII, глава VI,1). Аристотел сметаше дека музиката се состои од мелодија и ритам (Ibidem, книга VIII, 6,2,329). Бидејќи душата ужива во музика тој велеше дека и човековата душа слично на самата музика, во суштина претставува хармонија. За разлика од Платон кој за прашањата околу новите реформи во музиката бил

конзервативец и “плашливец”, Аристотел беше многу попрогресивен и либерален бидејќи не само што ги подржуваше новитетите во музиката, туку и самиот во неговата школа спроведе некои реформи, кои беа поврзани со музичкото образование на неговите ученици. Така на пр. за него беше сосема нормално, па дури и неопходно, во тогашната нова музичка едукација да се оддели инструменталната од вокалната музика, бидејќи беше уверен дека тоа ќе ја збогатува музичката култура. Тука вреди да се спомне и тоа дека Аристотел е првиот научник, кој од естетска смисла посериозно ги проучил консонантските и дисонантските интервали. Меѓутоа, ваквата реформаторска склоност на Аристотел, не значи дека тој бил помалку загрижен од неговиот учител Платон за социо-моралниот еквилибар на државата. Напротив, во таа смисла тој бил многу внимателен и строг. Така на пример во неговата филозофска школа Аристотел (слично на Платон) од неговиот наставен план го исклучува учењето свирење на аулос, бидејќи сметаше дека аулосот заедно со фригијската хармонија, будат такви страсти и чувства што луѓето ги оддалечуваат од доблестите. Според него фрулата (аулосот С.Р.) не е етички инструмент... и затоа него можеме да го користиме само во оние случаи каде што слушањето може да влијае во прочистување на чувствата но не и за образование... Фрулата не е подобна за воспитание од причина што го прави невозможно следењето со зборови и дека поради оваа причина нашите претходници со право го запоставиле неговото користење за младината и за слободните луѓе, иако него го користеле порано.<sup>76</sup> Аристотел му замерува на Платон бидејќи тој во државата освен дорската хармонија ја дозволува и фригијската, која секогаш будеше неблагородни чувства. Оттука станува јасно дека Аристотел со зборот хармонија (*harmoniai*) всушност ја подразбирал

---

<sup>76</sup> Aristoteli, *Politika*, Rilindja, Prishtinë, 1978, стр. 327.

музичката скала, но исто така и складното созвучје во музиката. Инаку Аристотел се смета за прв филозоф кој кон музиката се однесувал како кон наука, чија цел била воспоставување на душевната рамнотежа и духовното спокојство. Интересно е тука да се наведе компарацијата од која што дознаваме дека како што за питагорејците музиката била филозофско математички проблем, така за Платон и Аристотел таа претставувала морално воспитен проблем. Но кога станува збор за Аристотел негова битна карактеристика е тоа што моралното совршенство го ставил над естетската, уметничка чувствителност. Во секој случај, со право можеме да заклучиме дека токму Платон и Аристотел се најзаслужните мислители за филозофското афирмирање на музиката, како и за длабоката обработка на етичката доктрина за музиката.

Една многу значајна личност за античката музика бил аристотеловиот ученик **Аристоксен** од Тарент (IV-III век п.н.е.). Тој е вистинскиот оснивач на античката наука за музиката. Аристоксен толку сериозно му се посветил на музиката што во оваа поле далеку го надминал неговиот славен учител Аристотел. Од неговите многубројни записи за музиката, сочувани со само неколку фрагменти од делата “Елементи на хармонија”, “Принципи” и “Ритмика”. Од овие дела и од делата на неговите следбеници дознаваме дека тој се занимавал со проблемот на хармонијата, содржината и со социјалната суштина на музичкото творештво (за кое многу подоцна ќе пишуваат музиколозите Hanslick, Helmholtz, Adorno, и др.). Меѓутоа, неговата голема заслуга за теоријата на музиката стои во придонесот кој тој го дал во развивањето на теоријата на ритмот. Тука важно е да се спомне дека во тоа време постоел спор помеѓу естетичарските и математичарските сфаќања односно хармоничарите на Аристоксен и каноничарите на Питагора, кој се заврши со победата на естетичарските гледишта, каде што доаѓа до израз специфичниот

карактер и општествената улога на музиката. Аристоксен им се спротистави на питагорејците бидејќи тврдеше дека судот за вредноста на музичкото дело треба да го донесат слухот и чувствата, а не апстрактно-математичките формули. Според него убавината на уметничкото дело зависи од хармоничното склопување на елементите во една целина. Аристоксен се смета и за прв музички психолог бидејќи длабоко го проучил звукот, почнувајќи од самото произведување, па сè до неговото примање од слушателот.

Друг аристотелов ученик кој пишува за музиката бил **Теофраст** (IV-III век п.н.е.). Спротивно на неговиот учител тој сметаше дека музиката може да влијае само врз некои одредени афекти, но не и врз целиот карактер на човекот. Рековме (на стр. 122) дека тој е познат и како научник и музичар кој музиката ја применил во медицината како терапевтско средство. Имено, тој со помош на одредени инструменти и мелодии, некои свои пациенти ги лекувал од главоболка, ишијас, астма, бунило, глушост и др. Потоа следуваат и низ други имиња важни за музиката како на пр. прочуениот математичар **Ератостен** (III-II век п.н.е.) од кој останале само неколку записи, кои ни даваат многу значајни информации за инструментариумот и музиката на античка Грција.

**Херон** од Александрија (преод во I век на н.е.)-кој меѓу другото се занимавал и со теорија на музика. Во историјата на музиката е познат со делото “Pneumatica” каде што многу подробно ги опишал структурата и функционирањето на хидрауличните оргули.

Филозофот **Филодем** (I век н.е.)-е теоретичар кој се занимавал со општите проблеми на музиката.

Граматичарот **Дидим** (кон I век н.е.)- е автор кој напишал дело за хармонијата, од кое ни останале само некои фрагменти. За музиката е важен поради тоа што мошне јасно и аргументирано ја објаснил акустичната разлика помеѓу

енхармонските тонови, позната како дидимова или синто-ничка кома.

Познатиот грчки филозоф и римски конзул **Плутарх** (I-II век н.е.) е автор на едно важно дело за музиката под наслов “De musica”. Тука Плутарх ни дава еден преглед на историјата на хеленската музика. Познат е по неговата ерудиција и собирање на античкиот материјал за минатото на хелените. Се занимавал со филозофија, историја, книжевност, религија, политика, психологија, морал и особено со музика. Сите овие ангажмани се опфатени во неговиот “Етички зборник” кој располага со разни теми на научно разгледување. Тука спаѓа и филозофско-книжевниот труд од 87 записи под наслов “Етика” и “Споредени животописи” со 46 записи. Од него се сочувани вкупно 23 биографии.

Писателот **Аристид Квинтилијан** (преод во II век н.е.) е автор на едно значајно музичко дело во три книги со наслов “За музиката” (Peri musikes). Во првата книга се зборува за хармониката и ритмиката; во другата за етичките и педагошките проблеми во музиката додека во третата книга се проучуваат аритметичките и природнонаучните прашања. Слично на неговите претходници, и кај неговите расправи може лесно да се забележува спојот на музиката со филозофијата. Неговите гледишта за музиката во многу нешта имаат заеднички именител со оние на Питагора, Платон, Аристотел и Аристоксен.

Истакнатиот александријски астроном, географ и музиколог **Клаудие Птолемеј** (II век н.е.) напишал значајни дела за теоријата на музиката. Неговата книга “Harmonica” важи за стандардно дело за суштината на музиката. Во таа насока е и неговата друга книга “Peri mousikes” (За музиката) со која јавноста е многу доцна запознаена.

Неопитагореецот **Никомас** од Гераса (II век н.е.) напишал дела кои придонесувале за развојот и збогатувањето на теоријата на музиката. Слично на Питагора тој тврдеше дека

музиката не може да се запознае без броеви. Седум тоновите од музичката скала Никомах ги споредуваше со седумте планети, кои зависно од нивната оддалеченост од земјата даваат различни звуци, исто како што звучи жицата кај монохордот.

**Атенеј** од Наукратид (II-III век н.е.) е една мошне позната фигура за музиката на античкиот свет. Неговата заслуга се состои во тоа што ни оставил еден голем број на записи, кои зборуваат не само за античките музичари и аналитичари на музиката, туку воопшто за уметничкиот, книжевниот и општествениот живот на Хелада. Во неговите истражувања многу важни се и информациите кои тој ги дава за инструментариумот, музичките форми и скали во антиката. Во нив тој зборува и за медицинската моќ на музиката.

Познатиот филозоф и естетичар **Плотин** (III век н.е.) своите ставови за музиката ги изнесува во стилот на Платон и Аристотел. Според него музиката треба да биде обврзувачка дисциплина во едукацијата на младите бидејќи има моќ да влијае врз моралот на луѓето. Меѓутоа, моралната улога на музиката во општеството, Плотин ја поврзува со мистични религиозни цели, а не со социјални политички мотиви.

**Алипије** од Александрија (IV век н.е.) е еден познат музички теоретичар кој живеел и пишуval во доцна антика. Неговите опширни анализи за грчката нотација, одиграле една голема улога во дешифрирањето и разбирањето на хеленската музика.

Последни зраци на античката мисла за музиката претставуваат гледиштата на римскиот филозоф, патриц и сенатор **Боеције** (V век н.е.). Овој научник всушност го заклучил IV век со својата расправа во 5 книги “De musica” која е сметана како музичка библија на запад за илјада години.<sup>77</sup> Во него-

---

<sup>77</sup> K.Saks, *Muzika starog sveta*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, стр. 216.

вите записи тој доста опширно пишува и за вокалната, инструменталната и практичната музика.

Интересно е дека иако живата музичка пракса на хелените во почетокот на нашата ера исчезнува, нејзиниот дух и влијание ќе провее низ просторот и времето на целиот среден век. Впрочем, кулата на средновековната музичка теорија е подигната врз темелите на античката грчка музика, чија архитектура е изградена токму од гореспомнатите мислителите на доцната антика.

После овој период наидува едно време кога црквата насилно ја раздели музиката од нејзините природни партнери: инструментите и играта, бидејќи се веруваше дека само така ќе може да се очисти музиката од срамните и грешни елементи. Теоретичарите на музиката од ова време, станаа противници на слободната и разнолика хеленска музика. Тука познат е и патетичниот апел на Климент Александриски кој околу 200-та година од н.е. фанатично тврдеше дека “на нас ни е потребен само еден инструмент, а тоа е гласот (на човекот С.Р.) кој донесува мир; што ќе ни е на нас некогашниот псалтерион, труба, кимбала и флаута”. Овој повик всушност претставуваше проштален говор за остарениот духовен раскош на хеленската музика.

Ете така, згасна филозофскиот живот на една уметност, наука и секојдневие наречена-хеленска музика. Ваквиот сјај музиката никогаш повеќе не ја доживеа.

\* \* \*

За разлика од претходните девет поднаслови, на кои поради експликативно-херменеутичките причини им анексиравме по еден засебен дел во форма на резиме, ценам дека во овој поднаслов тоа воопшто не е потребно бидејќи во разгледувањето на теориите и практиките на наведените

најзаслужни музички личности на Хелада, опширно е опфатен и овој елемент. Ова го докажува и самиот обем на овој поднаслов. Она што паѓа во очи тука е филозофскиот дух, кој налик на една мистериозна ауреола бдее над сите музички персоналитети кои биле благословени од боговите со оваа уметност на музите. Да почнеме од некои најкарактеристични митски музички личности. Победата на богот Аполон над ауетичарот Марсијас всушност претставува победа на говорништвото над патетиката, на филозофијата над еуфоријата односно победа на Хелада над Ориентот. Освен тоа, во морално-воспитна смисла овој триумф на Аполон и неговата лира во однос на Марсијас со неговиот аулос, всушност ја потврдува спомнатата теза дека старите Грци повеќе ја ценеле смирувачката музика на лира, отколку занесената музика на аулос. Ова го докажува и легендата за божицата на мудроста Атина, која го проколни аулосот и оној кој свира на него. Очигледно е дека пораката на оваа легенда е да им се стави до знаење на сите љубители на мудроста дека занесните звуци на аулосот се непријатели на филозофските контемплации бидејќи го нарушуваат внатрешниот морално-емоционален мир. Меѓутоа, грчките филозофи и музичари многу добро знаеја дека човекот таков каков што е, поседува и одреден број на неблагородни чувства и лоши особини. Затоа, грчката мудрост, во користењето на музиката како морално-воспитно средство беше толку голема, што и занесната дионизиска музика која се покажа како штетна, знаеше да ја употреби позитивно и тоа како испуштен вентил за ослободување на луѓето од негативната енергија. Овие психо-морални и емоционални растоварувања се случуваа секоја пролет, во дионизиските екстатични прослави каде што сите учесници јадеа, пиеја, се веселеа и љубеа, оставајќи ги во мирување едно време сите социоморални норми и канони. Всушност, така се исполнуваше и прочистувачката функција на музиката. Една друга слика која на мошне транспарентен начин зборува за присуството на

филозофијата во музиката е и преданието за Хермо (Хермес), богот на снаодливоста кој всушност го изуми и првиот жичен инструмент (лира) во Хелада. Овој “случај“ е само уште една алегорична потврда дека симболот на грчката музика - лирата, ја пронаоѓал токму заштитникот на интелигенцијата, мудроста и духот. Силни аргументи за интерактивниот контакт помеѓу филозофијата и музиката се и легендите за Линос и Тамирис. Од анализата на истоимените легенди лесно е да се разбере стравот на богот Аполон - заштитникот на музиката и поезијата од врвните мајстори на музиката Линос и Тамирис. Овој страв е всушност одраз на грчкиот менталитет и нивното паганско верување, според кое било незамисливо боговите да бидат победени од обичните смртници, а особено богот Аполон, кој имал клучна улога во севкупниот социо-културен живот на хелените. Бидејќи како што во филозофијата се знаеше дека само боговите се мудри, а филозофите љубители на мудроста, така и во музиката владееше убедувањето дека само боговите (како Аполон на пр.) можат да бидат на самиот врв, додека луѓето музичари можат само да стремат кон тоа. Митот за Орфеј е сентиментална приказна која на своевиден начин ја отсликува психо-моралната сила на музиката. Смирувањето на големите морски бранови, успивањето на страшниот змеј од Колкида, разнежувањето на крволочното куче Цербер, растажувањето на господарот на подземјето Хад и неговата жена Персефона, како и реинкарнацијата на орфеевата жена Евридика, претставуваат дополнителни докази за тоа каде сè може да влијае мистериозната моќ на музиката.

Што се однесува до историските музички личности и нивното поврзување со морално-воспитната доктрина на музиката, доволно е да ги издвоиме ставовите на три клучни фигури: Питагора, Платон и Аристотел. Рековме дека доајен на грчката етичка теорија за музиката е Питагора, кој е единствен по тоа што музиката ја толкувал филозофски, но и

филозофијата ја нарекол музика. Неговите траги во грчката етичка доктрина се длабоки, бидејќи тој бил првиот голем филозоф кој се занимавал со музика. Според него, магичната динамична моќ на музиката е толку мистериозна и безгранична бидејќи се манифестира и кај морално-емоционалната состојба на човекот и кај движењето на небеските тела на вселената. Питагорејската класификација на музиката во *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*, како и филозофската експликација на истите, ја усвоиле и теоретичарите на музиката на среден век. Платон пак сметаше дека во идеалната држава, трите сталежи (владателите, војниците и производителите) мора да се занимаваат со музика и тоа со добра, благородна музика, бидејќи човечноста во државата зависи од моралноста во музиката. Така, доблестите на човекот се хранат исклучително со благородна музика, бидејќи таа на душата ѝ дава нежност и здравје. Платон ги познаваше многу добро морално-емоционалните можности на музиката, почнувајќи од позитивните аспекти па се до негативните влијанија. Затоа, во однос на овие прашања тој предлагаше мерка, бидејќи како што прекумерното вежбање го прави човекот ~~груб~~ <sup>груб</sup>, така и прекумерната музика човекот го прави ~~нежен~~ <sup>нежен</sup>. За неговиот ученик Аристотел, музиката е хорифеј во хорот на уметностите бидејќи делува силно на волјата и карактерот на луѓето. Според него, како што гимнастиката може да го обликува телото, така и музиката може да ја обликува душата. Заслугата на Аристотел е мошне голема и поради тоа што, освен објаснувањето на психо-моралната и социоедукативната улога, тој успеа музиката да ја прикаже како заеднички именител на образованост, игра и забава. Притоа тој најмногу инсистираше на првата компонента (образованоста) бидејќи, вистинските вредности на уметничката музика можат да ги вреднуваат и уживаат само оние кои имаат здраво музичко образование. Аристотел големо внимание му обрнуваше на музичките скали

(harmoniai) бидејќи, од нив зависеше и самото влијание на музиката во емотивниот свет на слушателот. Затоа и велеше: оној кој слуша благородна музика, и самиот ќе стане таков.

## БИБЛИОГРАФИЈА

1. Andreis, Josip. – *Historija muzike*. I dio, Školska knjiga, Zagreb, 1951, стр. 518.
2. Andreis, Josip. – *Povijest glazbe*. Liber, Mladost, Zagreb, стр.617.
3. Aristoteli. – *Poetika*. Bibloteka Hejza, Rilindja, Prishtinë, 1984, стр. 122.
4. Aristoteli. – *Politika*, Rilindja, Prishtinë, 1978, стр. 397.
5. Ballata, Zeqirja. – *Gjurmave të muzës*, Rilindja, Prishtinë, 1987, стр.271.
6. Berisha, Engjëll. – *Kultura muzikore*, Enti i teks. dhe mjet. mësimore të KSAK, Prishtinë, 1989, стр. 218.
7. Бужаровски, Димитрије.– *Кон дијалектичко-криптичкаѝа естетика на музикаѝа*, докторска дисертација, Скопје, 1983, стр. 374.
8. Diderot, Denis. – *O umetnosti*, Kultura, Beograd, 1954, стр.253.
9. Enciklopedija, *Muzika-ljudi, instrumenti, dela*. Vuk Karadžić, Beograd, 1980, стр. 398.
10. *Enciklopedijski leksikon – mozaik znanja*, Muzička umetnost, Interpress, Beograd, 1972, стр. 776.
11. *Fjalor i mitologjisë*. Bibloteka linguistike, Rilindja, Prishtinë, стр. 261.
12. Flaceliere, Robert. - *Grčka u doba Perikla*. IKP Naprijed, Zagreb, 1979, стр. 309.
13. Focht, Ivan. – *Savremena estetika muzike*. Nolit, Beograd, 1980, str. 285.
14. Focht, Ivan. – *Tajna umetnosti, Školska knjiga*. Zagreb, 1976, стр.223.
15. Focht, Ivan. – *Uvod u estetiku*. Svjetlost, Sarajevo, 1984, стр.257.

16. Francastel, Pierre. – *Studije iz sociologije umjetnosti*. Nolit, Beograd, 1974, стр. 238.
17. Gardner, Helen. – *Umetnost kroz vekove*. Matica srpska, Budućnost, Novi Sad, 1967, стр. 773.
18. Gerke, Fridrih. – *Kasna antika i rano hrišćanstvo*. Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1973, стр. 279.
19. Gërliq, Danko. – *Estetika : historia e problemeve filozofike*. Rilindja, Prishtinë, 1984, стр. 427.
20. Gilbert E. Katarina i Kun Helmut.- *Istorija estetike*, Kultura, Beograd, 1969, стр. 504.
21. Граси, Ернесто. – *Теорија о лејом у анїици*. Српска книжевна задруга, Београд, 1974, стр. 318.
22. Grlić, Danko. – *Leksikon filozofa*. Naprijed, Zagreb, 1982, стр. 465.
23. Đurić N. Miloš. – *Istorija helenske muzike*. Zavod za udž. i nast. sredstva, Beograd, 1987, стр. 526.
24. Đurić, Miloš. – *Kroz helensku istoriju, kniževnost i muziku*. Kosmos, Beograd, 1955, стр. 263.
25. Х.Д.Ф.Кито. – *Грци*. Матица српска, Нови Сад, 1963, стр.305.
26. Hanslick, Eduard. – *O muzički lijepom*. BIGZ, Beograd, 1977, стр. 193.
27. Hartman, Nikolai. – *Estetika*. Drugo izdanje, BIGZ, Beograd, 1979, стр. 566.
28. Hauzer, Arnold. – *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, I tom, Kultura, Beograd, 1966, стр.485.
29. Hegel. – *Estetika*, III knjiga, O muzici, Beograd, 1986, стр.715.
30. Heidegger, Martin. – *O biti umjetnosti*. Mladost, Zagreb, 1959, стр. 171.

31. Hercigonja, Nikola. – *Kratki pregled razvoja muzičke kulture*, I deo, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1969, стр. 151.
32. Heveler, Kasper. – *Muzički leksikon*. Matica srpska, Subotica, 1967, стр. 494.
33. Хомер, - *Одисеја*. Матица српска, Будућност, Нови Сад, 1972, стр. 500.
34. Хомер. - *Илијада*. Македонска книга, Скопје, 1982, стр. 451.
35. Hoxha, Hysni. – *Struktura e këngëve kreshnike*. Rilindja, Prishtinë, 1987, стр. 180.
36. Ilić, Miloš. – *Sociologija kulture i umetnosti*. Naučna knjiga, Beograd, 1978, стр. 411.
37. Instituti albanologjik i Prishtinës. – *Këngë kreshnike I*. Prishtinë, 1974, стр. 396.
38. Koplston, Frederik. – *Istorija filozofije*. tom I, Platon-Učenje o umetnosti, BIGZ, Beograd, 1991, стр. 568.
39. Larousse. – *Opšta enciklopedija*. tom I, Muzika, Vuk Karadžić, Interexport, Beograd, 1971, стр. 939.
40. Lučano, Alberti. - *Muzika kroz vekove*. Vuk Karadžić, Beograd, 1974, стр. 320.
41. Marković, Zvonimir. – *Muzički instrumenti, Muzička naklada*. Zagreb, 1972, стр. 118.
42. *Muzička enciklopedija*. I : A-J, II : K-Ž, Leksikografski zavod, Zagreb, 1963, стр. 854.
43. *Muzička enciklopedija*. tom II, Gr-Op, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974, стр. 742.
44. Novaković, Aleksandar. - *Zvuci sa Parnasa: muzika i muzički instrumenti u literaturi i umetnosti helena*. Sportska knjiga, Beograd, 1976, стр. 195.
45. Пејовић, Роксанда. – *Историја музике*, I део, Завод за издавање уџбеника Србије, Београд, 1969, стр. 342.
46. Pláton. – *Gozba*. BIGZ, Beograd, 1983, стр. 123.

47. Platon. – *Meneksen, Fileb, Kritija*. Velika filozofska biblioteka, BIGZ, Beograd, 1983, стр. 201.
48. Platon. – *O jeziku i saznanju*. Izdavačko preduzeće – RAD, Beograd, 1977, стр. 152.
49. Platoni. – *Shteti*. Rilindja, Prishtinë, 1980, стр. 553.
50. Плавша, Душан. - *O њореклу музике*. Знање, Београд, 1953, стр.35.
51. Plehanov, G.V. – *Umetnost i društveni život*. Rad, Beograd, 1959, стр. 132.
52. Ranković, Dr. Milan. – *Sociologija umetnosti*. Umetnička akademija, Beograd, 1967, стр. 167.
53. Saks, Kurt. - *Muzika starog sveta*. Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, стр. 353.
54. Šešić, Bogdan. – *Etičke studije*. Kosmos, Beograd, 1958, стр. 164.
55. Spiro, Kalem. – *Historia e muzikës, 1, Mihal Duri, Tiranë, 1988, сип. 250.*
56. Stenold. – *O umetnosti i umetnicima*, Kultura, Beograd, 1957, стр. 460.
57. Sulejmani, Sejfedin. – *Filosofia dhe artet*, Rilindja, Prishtinë, 1971, стр. 336.
58. Surio, Etjen. – *Odnos među umetnostima*. Svijetlost, Sarajevo, 1958, стр. 296.
59. Šefold, Karl. – *Klasična Grčka*. Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1973, стр. 286.
60. T.B.L. Webster – *Helenizam*. . Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1970, стр. 266.
61. Трајчевић, Марко. – *Основна знања из музичке њисменосџи*. Народна књига, Београд, 1952, стр. 56.
62. Turkalj, Nenad. – *Historija muzike*. Itro, Naprijed, Zagreb, 1980, стр. 388.

63. Uçi, Alfred. – *Probleme të estetikës*. Rilindja, Prishtinë, 1980, стр. 439.
64. Ukmar, Vilko. - *Glazba v preteklosti*. Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1972, стр. 241.
65. *Umjetnost (likovne umjetnosti, muzika, film)*. Panorama, Zagreb, 1967, стр. 520.
66. V. Ukmar-D. Cvetko-R. Hrovatin. – *Zgodovina glazbe*. Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1948, стр. 554.
67. Venturi, Lionelo. – *Istorija umetničke kritike*. Kultura, Beograd, 1963, стр. 303.
68. Zofija, Lissa. – *Estetika glazbe*. Naprijed, Zagreb, 1977, стр. 280.

## **БЛАГОДАРНОСТ**

Му благодарам на менторот проф. др. Ферид Мухиќ кој во изработката на овој труд не жалеше време да се сретне со мене и да ми ги даде неопходните сугестии и инструкции. Знам дека без неговата блискост, срдечност и богато искуство во оваа насока, оваа магистерска теза не би била како што е. Ова благодарност е знак на почит и восхит кон него.

**авторот**