

VII 1 754

УНБ СР 14191

Универзитет „св. Кирил и Методиј“  
Филозофски факултет, Скопје  
Институт за класични студии

## **Музиката во најраниот хеленски период**

ментор: *Акад.* Петар Хр. Илиевски

постдипломец: Ратко Дуев

Скопје 2003 г.

## Содржина

Список на илустрации .....	3
Предговор .....	5
<b>I УВОД</b> .....	8
<b>II МУЗИКАТА ВО МИКЕНСКИОТ СВЕТ</b> .....	27
Музички инструменти .....	30
Жичени инструменти .....	30
Лири – *ru-ra – λύραι .....	31
*ru-ra /lyrā/ .....	37
ru-ra-ta-e /lyrātahe/ – ‘двајца свирачи на лира’ .....	40
Ki-tu-ra, Κινύρας .....	45
Дувачки инструменти .....	47
Авлоси – au-ro? – αὐλοί .....	47
au-ro .....	51
Тритон, школкина труба .....	52
Удирачки инструменти .....	54
Тимпан – *tu-qa-no? – τύμπανον .....	54
Кимбали – κύμβαλα .....	58
Кротали – κρόταλα .....	58
Систра – σειστρόν .....	59
Епско пеење во микенскиот свет? .....	61
<b>III МУЗИКАТА КАЈ ХОМЕР</b> .....	68
Музиката во геометрискиот период – прекин или премин? .....	68
Хомер – божествениот пејач .....	76
Пеењето на Хомер .....	80
Штимот на формингата на аојдот .....	82
Обиди за реконструкција на пеењето на аојдот .....	84
Можни реконструкции на пеењето на Хомер? .....	88
<b>IV ЗАКЛУЧОК</b> .....	91
Избор на користена литература .....	94

## Список на илустрации

1. Цртеж на парче од коскена флејта, пронајдено во Словенија во 1997 г. ....	11
2. Карта на Источниот Медитеран .....	13
3. Кикладски свирач на сиринга .....	15
4. Кикладски свирач на авлоси .....	15
5. Кикладски свирач на харфа .....	15
6. Карта на Кикладските Острови .....	17
7. Карта на Егејот .....	21
8. Ваза на која е претставена поворка од берачи на маслини (Агија Тријада, доцен минојски IV период) .....	29
9. Цртеж на „сребрена лира“ пронајдена во Ур, од околу 2800 г. ст.е. ....	32
10. Цртеж на египетска лира .....	32
11. Кинор од 1580 г. ст.е. пронајден во Deir el-Medineh .....	32
12. Цртеж на хеленска лира од историскиот период .....	32
13. Минојски свирач на лира .....	32
14. Микенски свирач на лира .....	33
15. Реконструиран цртеж на микенска лира .....	38
16. Земјени садови пронајдени во Калами на Крит .....	39
17. TH Av 106 .....	43
18. Минојски свирач на авлоси .....	49
19. Видови удирачки инструменти .....	57
20. Систра, теракота пронајдена во Арханес .....	20
21. Фрагмент од посатка пронајден во Тиринт (1200–1100 г. ст.е.) .....	67
22. Свирач на китара (форминга) на атички земјен сад од крајот на геометрискиот период (околу 750 г. ст.е.).....	70
23. Свирачи на пар авлоси на атички земјен сад од крајот на VIII век ст.е. ....	70
24. Аојд, критска бронзена фигурка од крајот на VIII век ст.е. ....	71

25. Слеп аојд, критска бронзена фигурка од крајот на VIII век ст.е. ....	71
26. Мелодија на првите 5 стихови од <i>Илијада</i> според М. Ј. Вест .....	86
27. Мелодија на В 786–7 од <i>Одисеја</i> според Г. Данек и С. Хагел.....	87

## Предговор

Насловот на самиот труд, особено називот на периодот кој се истражува во самото дело – *најраниот хеленски период*, претставува резултат на истражувањето на оваа проблематика. Затоа сметам дека е потребно накратко да го објаснам самиот наслов за да се разбере целта на делото. Никој истражувач на историјата на музиката во Европа не може да ги занемари сведоштвата кои не враќаат далеку назад, во бронзеното доба во Егејот. Повеќето истражувачи како почеток го земаат историскиот период во Хелада, кој покрај со археолошки изобилува и со голем број литерарни сведоштва. Но, како да се избегне фактот дека Микенците зборувале на грчки, индоевропски јазик? Дали индоевропските племиња, за кои има сведоштва дека се доселувале од исток преку Дарданелите уште од околу XX век ст.е, а врвот на својата цивилизација го достигнале од XV до XII век ст.е. и зборувале на архаичен грчки јазик, не се дел од хеленскиот свет? Дали тие не прифатиле ништо од музиката на поразвиените староседелци во Егејот, кои долго биле изложени на влијанието на медитеранските цивилизации (гл. I)?

Во овој труд нема да се проучува музиката во класичниот период, туку она што останало од неа во микенскиот свет (гл. II) и Хомер, што неизбежно води низ проблематичниот геометриски период, т.н. мрачно доба (гл. III). Всушност овој труд претставува природен увод во музиката на Хелените од подоцнежните периоди. Овој увод, музиката од XV до VIII век ст.е., овозможува подобро осознавање на развојот на музиката и музичките инструменти на Хелените, како еден мошне битен период од развојот на музиката во Европа, во кој се слеале индоевропската и медитеранската традиција. Но, како да се спојат овие три периоди, навидум мошне различни и неспојливи? Микенците зборувале на архаичен дијалектен грчки јазик. На архаичен грчки јазик се зборувало и во геометрискиот период и на почетокот на архајскиот период, а на истиот јазик се пеени и хомерските епови. Грчкиот јазик припаѓа на фамилијата индоевропски јазици, што логично наведува на заклучок дека оние што го зборувале се Индоевропјани и покрај големиот временски распон, од XV до VIII век ст.е., и големите демографски и културни промени што се случиле во Егејот во овој период. Употреба-

та на терминот *грчки* создава дополнителни проблеми. Името *Graeci*, од кое е изведена придавката *graecus*, потекнува од римскиот период. Со ова име Римјаните ги нарекле Хелените, според едно безначајно грчко племе на кое прво наишле во своите први допири со копното на Хелада (како што се нарекувани и Германите од други: *Немци* по племето *Nemeti*, *Шваби* по *Suebi*). Името останало до денес, општоприфатено во светот, како и во нашиот јазик – *Грци*, *Грција* и придавката *грчки*. Но дали античките жители на Хелада можат да се изедначуваат со денешните Грци? За да се избегне ова изедначување, најчесто, се користи античкиот назив *Хелени*. Од друга страна, пак, името *Хелени*, а со тоа и придавката *хеленски*, се јавува за првпат во V век ст.е. Хомер зборува за Ахајци, Данајци и Аргејци, за што сведочи и Тукидид (I. 3). Дали Микенците можеме да ги наречеме – Хелени или Грци? Старата теза на П. Кречмер дека Дорците се населуваат во Хелада во третиот бран, на крајот на XII век ст.е., е напуштена по дешифрирањето на линерното Б писмо во кое се најдени траги и од дорскиот дијалект, што беше главен доказ на историчарите дека без дорските племиња етногенезата на народот не била завршена за да се нарекуваат со едно име. Но, јазикот на Микенците, сепак, во науката се нарекува *микенски грчки јазик*. Тогаш, како да се опфатат овие периоди со едно име? Некој ќе каже дека големиот *ѵодем* на микенската цивилизација и *ѵадоѵѵ* во геометрискиот и архајскиот период се мошне спротивставени, за да може напоредно да се истражуваат. Но, феноменот музика е имун на менливиот живот, полн со подеми и падови, така што не може да се поистоветува со промените кои настанале кај останатите уметности и вештини. Сведоштвата за музиката во Егејот, кои укажуваат на еден континуитет во развојот од XV до VIII век ст.е., го потврдуваат тоа. Затоа невозможно е да се истражуваат изолирано овие периоди и покрај проблемот да се спојат овие периоди под едно име.

Иако во светот нема многу дела кои ја третираат оваа проблематика, забележливо е дека сите истражувачи вешто го избегнуваат проблемот со името. Така М. Вегнер го насловува своето дело *Musik und Tanz*. Самиот наслов не дава никаква информација за кој период станува збор. Но, бидејќи е издадено во научното списание *Archaeologia Homerica* (U, 1968), кое е специјализирано за теми од овие периоди, авторот сметал дека на читателите ќе им биде јасен насловот. В. Ајгн се обидел на поинаков начин да го реши проблемот насловувајќи го своето дело *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus* (1963). Во 1998 г. Џ. Јангер го објавува своето дело под наслов *Music in the Aegean Bronze Age*. Наспроти Ајгн, Јангер завршува со бронзеното доба, за да го избегне проблемот. Но, и двата автора ги користат грчките називи на музичките инструменти, цитираат класични автори, а потврда за своите ставови бараат во Хомеровите

епови. Јангер, пак, опишува инструменти и нивни делови за какви нема сведоштва во бронзеното доба, користејќи сознанија кои потекнуваат од многу подоцнежното време, V век ст.е.

Називот *најраниот хеленски период* во насловот на овој труд е обид да се опфати периодот од XV до VIII век ст.е., особено сознанијата за музиката во овој период. Намерата е да се оддели со овој назив индоевропскиот период од бронзеното доба во Егејот, за да се согледа влијанието на неиндоевропските народи присутни во Егејот пред XV век ст.е. и на поразвиените народи од Источниот Медитеран врз музиката на Микенците. Истражувањата укажуваат на еден природен непрекинат развој на музиката во Егејот од микенскиот период до времето на аојдите.

Овој магистерски труд никогаш немаше да биде напишан без постојаниот поттик, помошта и советите на мојот ментор акад. Петар Хр. Илиевски, кому му должам многу повеќе од една голема благодарност. Тој е мојот *spiritus movens* не само во научната работа туку и во животот. Голема благодарност му должам на мојот професор Витомир Митевски за драгоцените совети, посочување на соодветна литература за темата, човек што ми ја врати вербата дека на светот сè уште постојат луѓе на кои честа и справедливоста им се пред сè. Особено му благодарам на професорот Иван Цепаровски што прифати да биде член на комисијата за оценување на овој труд, човек, кого, всушност го познавам од својата десетта година и кој најмногу влијаеше на мојот избор да студирам класична филологија.

Во време кога нашата држава се наоѓа во финансиска агонија и неможноста да се дојде до соодветна странска литература за одредени научни области, што останува човек да каже за благородноста на проф. др. Мартин. Л. Вест од Универзитетот во Оксфорд и проф. др. Џон Г. Јангер од Универзитетот во Канзас, кои покрај свои дела ми испратија и голем број сепарати на оваа тема без никаков надомест. Особена благодарност им должам и на: проф. др. Cornelius J. Ruijgh од Универзитетот во Амстердам за одговорите на моите прашања во неговите писма; на проф. др. Walter Burkert од Универзитетот во Цирих, кој ми испрати свои статии во електронска верзија; на проф. Ана Панајоту од Универзитетот во Кипар, која ме информираше за најновите истражувања и археолошки наоди во Грција; на Наде Георгиева, раководител на библиотеката на МАНУ, која ме известуваше за новите книги што пристигаа во библиотеката од оваа тематика; на вработените во Одделението за издавачка дејност на МАНУ за подарените книги и на Александар Димитриевски за корисните музиколошки совети.

## I. УВОД

1. Музыка – збор, којшто едноставно на сите јазици има исто значење. *Βεσηιιιναιια на Музиιie (μουσική [τέχνη])* го освоила светот, иако нејзиниот звук, за нас, до денес остана само претпоставка. Светот овој збор им го должи на Хелените. Хармонија, полифонија, хетерофонија, симфонија, оркестар, ритам, тон, хор итн., сите овие зборови доаѓаат од старогрчкиот јазик. Кога музиколозите пишуваат за музиката и музичките инструменти на цивилизации многу постари од хеленската ги користат називите што Хелените ни ги оставиле во наследство.<sup>1</sup>

Музиката била присутна во сите сфери на животот во хеленскиот свет. Театрите биле места каде зборот се пеел, како *химна, ѓајан, диѓирамб*, придружуван од звуци на инструменти (*лира, авлос, сисѓира* итн.) и движења на танци. Не постоел обред, во храмот или во секојдневниот живот, каде што не била присутна музиката. Секој вид хеленска поезија бил тесно врзан со музиката. Дури и еповите на Хомер се пееле во придружба на форминга (*лира, китара*). Лирскиот поет бил во исто време и композитор. Во творењето на поетите подеднаква важност имале и зборовите и музиката. Танцот бил третиот елемент на хорската лирика. Пеењето и свирењето на жичен инструмент бил составен дел од основното образование на Хелените, така што и самите можеле да бидат добри судии при музичките *ἀγώνες* и да учествуваат во пеењето на песните.<sup>2</sup>

Но и покрај силното присуство на музиката во хеленското општество низ вековите, покрај археолошките наоди од бронзеното доба, скудните податоци од линеарните Б плочки, малкуте археолошки

---

<sup>1</sup> На пример, иако Хелените не ја пронашле *лираѓа* (постојат сведоштва за нејзиното присуство на Блискиот Исток уште во III милениум ст.е. во Сумер), R. J. Dumbrell (*The Musicology and Organology of the Ancient Near East*, London, 1998) сумерскиот инструмент го нарекува *лира* (иако не е познато како Сумерците го нарекувале овој жичен инструмент). Истото го прави и L. Manniche (*Music and Musicians in Ancient Egypt*, British Museum Press, London, 1991), којашто, покрај *лираѓа*, повеќето египетски инструменти ги именува со хеленски називи. Сепак мора да се каже дека етимологијата на зборот *λίρα* не е позната, така што потеклото на зборот останува нејасно.

<sup>2</sup> Кога пратениците на Агамемнон го посетиле Ахил во неговиот чадор, го затекнале како свирел на лира и пел стихови за херои. Пратениците не покажале никакво изненадување, што таков јунак се одморал во сопствената музика (*Ил. I. 186–9*).

наоди од геометрискиот период, сведоштвата во делата на античките писатели,<sup>3</sup> големиот број археолошки наоди од класичниот период и хеленизмот – хеленската музика исчезнала. Сочувани се неколку фрагменти на папирус, камен и манускрипти,<sup>4</sup> околу чии нотации денес постојат многу спротивставени теории.<sup>5</sup> Сепак гореприведените сведоштва даваат доволно сознанија за видот, инструментите и улогата на музиката во хеленското општество, коишто имаат големо значење за историјата на музиката.

Од сите други периоди на историјата на музиката, хеленската музика будела најголем интерес кај истражувачите. Привлечната сила на хеленската музика почивала на надмоќната улога на хеленската култура во европското образование и воспитување. Но претходните генерации биле осудени на незнаење. Заради непознавањето на блискоисточните цивилизации и Египет, грешно ги толкувале изворите. Поддржувачите на т.н. *Грчко чудо* не можеле да ги одбранат своите теории пред налетот на силните сведоштва кои доаѓале од Блискиот Исток (Месопотамија, Сирија, Палестина), Анатолија, Египет, коишто не биле само археолошки, туку по дешифрирањето на клинописите и хиероглифите и литерарни. Иако долго биле занемарувани и веќе постојните сведоштва од Библијата, хеленската митологија и литература,<sup>6</sup> сè пове-

<sup>3</sup> почнувајќи од Хомер па сè до Византија, преку Рим дури до средниот век. Особено се важни музичките теории на Аристоксен, Евклид, Псевдо-Плутарх, Клеонид, Теон, Аристид Квинтилијан и Боетиј.

<sup>4</sup> Поподробно в. M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, 277–326; K. Saks, *Muzika starog sveta*, Beograd, 1980, 214–272; A. Barker, *Greek Musical Writings*, I, II, Cambridge, 1984–9; A. Bélis, "Un nouveau document musical," *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 108, 1984, 99–109. M. L. West ("Sophokles with Music? Ptolemaic Music Fragments and Remains of Sophokles (Junior?), *Achilleus*," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bonn, 1999, 43–70.) меѓу необјавените папируси од Ashmolean Museum пронајде многу делови од текстови со нотација, за кои смета дека се остатоци од Софоклевата трагедија *Ахил*. Ова укажува дека бројот на пронајдени и објавени музички фрагменти (досега 51) постојано се зголемува. Новите археолошки ископувања можеби ќе донесат нови сознанија, со кои досегашните би морале да се ревидираат.

<sup>5</sup> Најголем дел од овие фрагменти потекнува од хеленистичкиот период, кој се карактеризира со големи промени во музичките стилови (W. D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Harvard University Press, 1968, p.1.), што се должи на силните мешања на источните и северно-африканските стилови со хеленските. Затоа овие толкувања не може да ги сметаме за сосема точни.

<sup>6</sup> Со будење на национализмот и појавата на анти-семитизмот во XIX век, се настојувало хеленската култура да се издвои како автохтона, европска, да се пресечат сите врски со *црните култури*, особено на семитските со индо-европската (в. M. Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, I, RUP, 1987, 1–38). *Грчкото чудо*, постоење на една голема цивилизација сама по себе, било користено најмногу во Германија во првата половина на XX век. Откопувањето на Троја (1872 г.) и Микена (1876 г.) од страна на Х. Шлиман, дешифрирањето на линеарното Б писмо од страна на М. Вентрис во 1952 г., покажале дека двата „аматера“ ослободени од предрасудите во науката од XIX и XX век, направиле многу повеќе од големиот

ќе истражувачи почнувале да ја проучуваат хеленската музика споредбено со останатите од Медитеранот, укажувајќи на континуитетот во развојот на музиката од предисторијата до VIII век ст.е. (кој порано се сметал за почеток на европската цивилизација).

Хеленската музика е дел од светската музика. Можеби е тешко да се одреди колкаво е влијанието на останатите медитерански култури, но како што вели Платон во *Закони*: „Хелените што-годе презеле од барбарите, го направиле поубаво, т.е. го усовршиле.“<sup>7</sup> Хеленската музика не смее да се изучува одделно, ниту, пак, да се сведе на чисто подражавање, туку како еден значаен период во историјата на музиката, како еден дел од развојот на музичката мисла и музичките инструменти од предисторијата до денес.

2. Постојат повеќе теории за настанокот на музиката. Ниту едно племе, народ или раса од почетокот на човековата историјата не живеело во изолација. Сите тие постојано се среќавале за склучување бракови, за трговија и во војна. Во процесот на размена тие ги прифаќале новите оружја, алатки и орудија, но ги сочувале своите стари песни. Пеењето, израз на човековата душа, нема многу допирни точки со менливиот надворешен живот, ниту пак со борбата за опстанок. Тоа е причина за постојаноста на музиката во развојот на човештвото. Затоа најприфатлива е хипотезата дека најраните облици на музиката треба да се бараат меѓу најстарите племиња, наспроти тоа што тие ги изгубиле своите јазици и ги замениле со развиените јазици на соседните цивилизирани народи.<sup>8</sup> Во своите истражувања на музиката кај примитивни народи во Африка, Латинска Америка и др., музиколозите дошле до особени сознанија дека овие народи пеат, а немаат никакви инструмен-

---

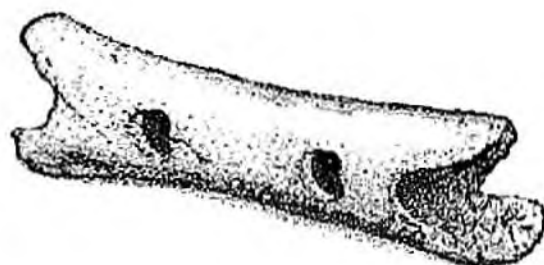
број класични археолози, историчари и филолози во тоа време. Материјалните сведоштва пронајдени на Крит, во Микена, Пилос и Тиринт (во поново време и Теба) само ги потврдија претпоставките за тесните врски со Блискиот Исток и Египет. Сите овие откритија го поттикнаа компаративното проучување на хеленската култура и литература, поткрепено со археолошки наоди, коешто доведе до многу нови сознанија за влијанието на Древниот Исток. W. Burkert (*The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, 1992, 1<sup>st</sup> ed. 1984) направи вистинска револуција со своето дело, со кое им отвори очи на многумина. Во 1997 г. M. L. West ја објави својата обемна монографија *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry* (Oxford) со која стави крај на заблудите. Во XXI век под *античка* веќе не се подразбира само хеленско-римска антика, како да не постојат и други антички цивилизации. Денес е невозможно да се пишува за хеленската литература и култура без, барем некакво, познавање на блискоисточните и северноафриканските, како што е невозможно да се изучува римската литература и култура без познавање на хеленската.

<sup>7</sup> 987d: ὅτιπερ ἂν Ἕλληνες βαρβάρων παραλάβωσι, κάλλιον εἰς τέλος ἀπεργάζονται.

<sup>8</sup> C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, 60–62.

ти, што довело до општоприфаќање на ставот дека музиката започнала со пеење.<sup>9</sup>

Се претпоставува дека тапанот, лакот, флејтата и рогот се најстари инструменти. Тие се најпримитивни и првични во Европа и Азија. Нивното потекло нè враќа во далечното минато.<sup>10</sup> Флејта<sup>11</sup> направена од издупчени отвори во шуплива коска, дава серија на високи, пискави тонови. Неодамна во едно неандерталско наоѓалиште во Словенија, словенечкиот палеонтолог Иван Турк пронајде парче од коскена флејта, коешто датира од пред 43.000–67.000 г.<sup>12</sup> Оваа флејта стана најстариот познат музички инструмент во светот (в. долу сл. 1).



Сл. 1 – Цртеж на парче од коскена флејта, пронајдено во Словенија во 1997 г.

Во најстаро време инструментите биле користени за магиски обреди. Тапанот е типичен шамански инструмент, кој му овозможувал на шаманот да воспостави врска со останатите светови и да лечи, гонејќи ги злите духови. Шаманите сметале дека нивните тапани потекнуваат од натприродна материја.<sup>13</sup> Всушност, повеќето инструменти преминувале од цивилизација на цивилизација заедно со култовите на одделни божества и мистериите. Митската мисла на древните народи потеклото на инструментите секогаш го врзувала со некое од своите

<sup>9</sup> K. Saks, *Muzika starog sveta*, Beograd, 1980, 18–21.

<sup>10</sup> M. L. West, "Music Therapy in Antiquity, (ed. P. Horden) *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*," Aldershot, 2000, 51.

<sup>11</sup> Се мисли на видот на дувачкиот инструмент, на начинот на дување во цевката, а не на обликот каков што го има денешната флејта.

<sup>12</sup> *The Times*, (London) 5 April 1997; *Discovery Channel*, 5 July 1997; *Scientific-American*, September 1997.

<sup>13</sup> Поопширно в. M. Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton, 1972, 168–9.

божества. Секогаш се појавувал и родоначелник<sup>14</sup> од којшто понатаму се развива техниката на свирење на одреден инструмент.

3. Самото име *Медиџеран*<sup>15</sup> укажува на неговата голема улога за развојот на цивилизациите. Не случајно од старите тоа море е наречено *Средоземно*.<sup>16</sup> Старогрчкиот збор *πόντος*, море, означува 'пат'<sup>17</sup> од и.-е. корен \**pent-* 'оди,' \**pont-* 'пат, премин (обично преку вода).<sup>18</sup> Ова море тесно ги поврзува Азија, Африка и Европа. Географската поврзаност и поволните климатски услови на трите копна придонеле на овој простор многу рано да се развие висока култура и да се појават првите цивилизации.

Копното на Хелада, заедно со многубројните острови расфрлени низ Егејското Море, има особена положба. Преку Крит се овозможува поморска врска со Египет<sup>18</sup> и Северна Африка, преку Кипар допир со Блискиот Исток, преку островите во Егејот со Анатолија. На запад има отворен пат кон Западниот Медитеран, на север, како дел од Балканот, се отвара широко кон Европа. Во антиката врските биле претежно прекуморски, природно одредени од географски и практични фактори. Поморските рути минувале близу бреговите заради ноќните запирања и заради снабдување на бродовите со свежи намирници.<sup>19</sup> Копнените маршрути биле многу ретки заради конфигурацијата на теренот (пустини, планини, мочуришта) и заради поголеми опасности од можни разбојнички напади врз трговските конвои. Сирија и Палестина биле крстосници на сите патишта кои воделе од Месопотамија, Анатолија и Египет, а Тир, Сидон, Библос и Угарит главни центри на морепловците и трговците.<sup>20</sup> Оттаму можело да се плови на југ кон Египет

<sup>14</sup> Во Стариот завет (*Биџие*, 4 : 21) од Јувал потекнуваат свирачите на лира (евр. *kinmor*) и на кавали (флејти, евр. *ugav*).

<sup>15</sup> лат. *medius* – 'среден,' *terra* – 'земја,' *mediterraneus* – 'средоземен, среде земја, меѓу земја.'

<sup>16</sup> П. Хр. Илиевски, „Медитеранскиот и старобалканскиот културен контекст и континуитет,“ *Македонската литературна и култура во контекстот на медиџеранската културна сфера*, том 3, МАНУ, 1998, 101.

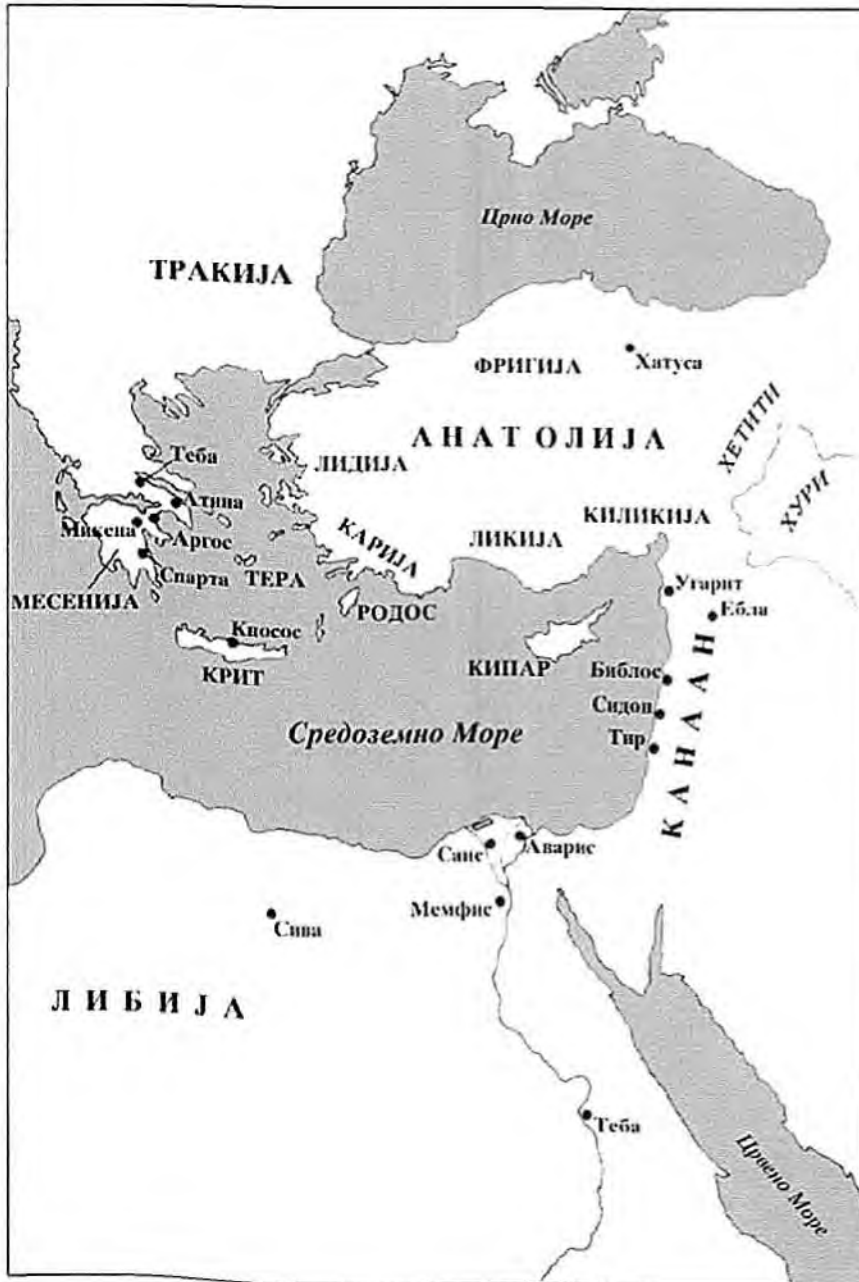
<sup>17</sup> ст.слов. *пѣть*, лат. *pons, -tis*, 'мост'; сп. санскр. *pántah*, ав. *pantā*, англ. *path* итн. (Ј. Рокоту, *IEW*, 808–9.).

<sup>18</sup> Со сигурност се знае дека постоела поморска врска меѓу Крит и Египет уште во III милениум ст. е (в. В. Ј. Kemp – R. S. Merrilees, *Minoan Pottery in Second Millennium Egypt*, Mainz 1980, 270; G. Корске, *Handel (Archaeologia Homerica, M)*, Göttingen 1990, 70f.).

<sup>19</sup> Старите кораби, технички, не можеле долго да пловат по отворено море, затоа нивното движење не смеело да биде премногу оддалечено од копното.

<sup>20</sup> Има сведоштва дека поморството во тие краишта датира од пред 6000 г. ст. е. (М. L. West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry*, Oxford, 1997, 3).

или на запад кон Кипар и Родос. Отаде, пак, лесно можело да се плови низ Кикладите до Евбоја, Атика, преку Карпат до Крит; од Крит кон Китера, западниот дел на Пелопонез, Јонското море, Италија и пона-таму. Врските со Анатолија биле едноставни заради многубројните острови кои гравитирале кон брегот. Сите овие врски придонеле уште во почетокот на III милениум разните културни придобивки на пораз-виените цивилизации во Месопотамија, особено Сумер, и Египет да се префрлат во Егејот.



Сл. 2 – Карта на Источниот Медитеран

4. При ископувањата во Ур, од страна на Sir Leonard Wooley<sup>21</sup> во дваесеттите години на XX век, пронајден е еден од најстарите светски инструментариуми, каде се најдени четири големи лири, две харфи и повеќе остатоци од флејти. Најстариот пар авлоси<sup>22</sup> е пронајден исто така во Ур, којшто датира од околу 2600 г. ст.е. Археолошките наоди од Египет и Месопотамија, на чии споменици наоѓаме многу насликани авлоси, покажуваат дека техниката на свирење на авлоси во пар била универзална во Источниот Медитеран. Сумерците свиреле на харфи и пред околу 3400 г. ст.е., а Египтјаните од околу 2600 г. ст.е.<sup>23</sup> Во најстарите библиски текстови среќаваме свирачи на лири и флејти.<sup>24</sup>

Паралелно со најстарите сведоштвата за музичките инструменти во Месопотамија, Палестина и Египет, во истиот период, во III милениум ст.е., се појавуваат вакви сведоштва и во Егејот, на Кикладските Острови. Пронајдени се камени фигурки на свирачи на харфа, свирачи на пар авлоси и на свирачи на панова флејта. Овие фигурки ги докажуваат тврдењата за постоење на една интерактивна медитеранска култура, а со тоа и музика, уште во III милениум ст.е., со што се поврдуваат културните и трговските врски на Европа со останиот дел од Источниот Медитеран (в. т. 3). Кикладската култура не е хеленска. Се смета дека има сродност со културите на Анатолија. Таа се сместува во раниот хеладски период, од 2800–2300 г. ст.е., во раното бронзено доба.<sup>25</sup> Самите фигурки не биле користени само како погребни дарови.<sup>26</sup> Нивната бројност укажува на популарноста на музиката на Кикладите.

*Харфистите* седнати на стол, со потпрен грб, ја држат харфата за десниот крак (в. долу сл. 5). Интересно е што ниту еден харфист не свири. Слична позиција на свирач на харфа може да видиме на релјефните претстави на харфисти во Месопотамија. Во овие фигурки се гледаат најстарите примероци на аглеста и урамена харфа. Таа има аглест облик на звучната кутија и врат зајакнат со додавање на „преден пост“, којшто ги соединува краците и формира триаголник.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> *Ur of the Chaldees*, London, 1929, 46, 51.

<sup>22</sup> Денес се наоѓа во Универзитетскиот музеј во Филаделфија.

<sup>23</sup> M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 70.

<sup>24</sup> в. бел. 14.

<sup>25</sup> Younger J.G., *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered (Sweden): Paul Åströms Förlag, 1998, ix–xi.

<sup>26</sup> W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge, Massachusetts 1985, 14. Има обиди кикладската култура да се поврзе со индоевропската. Но како што укажува W. Burkert, тие создале своја оригинална култура, користејќи ја својата отвореност кон Истокот и Западот, и својата местоположба меѓу Атика, Крит и Родос.

<sup>27</sup> Maas, M. – Snyder, J. M., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven and London 1989, 1, 15.



Сл. 3 – Свирач на сиринга.



Сл. 4 – Свирач на авлос.



Сл. 5 – Свирач на харфа.

*Авлей̄ис̄ӣой̄*<sup>28</sup> пронајден на островот Керос, датира од средината на III милениум ст. е. Фигурката претставува голо, машко и исправено тело со пар авлоси во устата (в. горе сл. 4).<sup>29</sup> Интересно е што двата авлоса се со иста должина, што е карактеристика на подоцнежната архајска и класична хеленска уметност.<sup>30</sup> Ова фигурка укажува на дамнешното присуство на овој инструмент во Егејот, околу 1000 г. пред доаѓањето на првите хеленски племиња. Во класичниот период, пак, тој ќе стане еден од најважните во хеленската музика.

*Свирачой̄ на панова флејџа или сиринџа*<sup>31</sup> (в. горе сл. 2) има форма идентична како *авлей̄ис̄ӣой̄* од Керос. Пановата флејта се смета за еден од најстарите инструменти во светот. Како едноставен инструмент има широка распространетост, од централна Европа низ Азија до Меланезија и Латинска Америка. Најверојатно е пронајден во најраниот период од историјата на човекот. На наоѓалиштата од палеолитскиот период во Европа се најдени многу коскени цевчиња, за коишто се претпоставува дека се делови од панови флејти, можеби и инструментот кој го држи човек што учествува во ритуален ловциски танц, насликан на сид кај Çatal Hüyük во источна Анатолија.<sup>32</sup> Пановата флејта не е посведочена кај развиените цивилизации на Блискиот Исток.<sup>33</sup> Во I милениум ст.е. се среќава не само во Хелада, туку и во северна Сирија, на Балканот, северо-источна Европа и Италија.<sup>34</sup> Во класична Хелада овој инструмент не бил многу ценет. Најчесто пановата

<sup>28</sup> Најголем проблем создава преводот на зборот *авлос*, бидејќи во нашиот јазик не е секој вид флејта – *авлос* (в. долу II т. 5). Затоа во понатамошниот дел од текстот ја користам само транскрипцијата на грчкиот назив.

<sup>29</sup> Ц. Јангер според пропорциите на фигурката се обидел да ја претпостави вистинската димензија на авлосот: „малку над 20 см“ (1998, 31). Но, сепак, сметам дека тоа е претерано. Не може од уметничка фигурка без црти, со една интересна претстава за човековото тело, да се извлекуваат заклучоци дека авлосот од Керос е помал од стандардните во тоа време и да се одредуваат точните димензии на тот, и според малата должина да се одредува дијапазонот на тонот.

<sup>30</sup> За разлика од другите источномедитерански претстави, каде што двата авлоса, најчесто, имаат различна должина.

<sup>31</sup> Условно е земено името *сиринџа*. Не е познато како бил нарекуван на Кикладите; ἡ σῦριγξ (во пл. σῦριγγες) е старогрчки назив за пановата флејта. Подоцна во класичниот период овој назив е спомнуван во контекст со авлосот.

<sup>32</sup> J. Mellaart, *Anatolian Studies* 16, 1966, 189; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 1980, vi. 312. Исто така најдени се некои видови изработени од птичји коски, кои потекнуваат од почетокот на II милениум ст.е., пронајдени во јужна Украина и на многу други места низ некогашниот Советски Сојуз (D. Paquette, *L'Instruments de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984, 63 fig. 9.).

<sup>33</sup> Можеби тоа се должи на поразвиените видови дувачки инструменти кои ги поседувале и кои, едноставно, ги исфрлиле од употреба попримитивните.

<sup>34</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 1980, vi. 313, i. 391, xiv. 159, 160 fig. 2.

флејта се јавувала како инструмент на пастирите и нивните богови. Карактеристично е што кикладската фигурка на свирач на панова флејта е единствено сведоштво за постоење на овој инструмент во Егејот. Интересно е што кикладската *сиринџа* има правоаголна форма и сите цевчиња имаат иста должина, како и пановата флејта од класичниот период. Етрурската панова флејта има цевчиња со различни должини.<sup>35</sup> Техниката на свирење била многу потешка отколку на авлосот и лирата. Свирачот го држел инструментот со двете раце, движејќи го од една кон друга страна, како што дувал низ врвовите на цевчињата.<sup>36</sup> Бројот на цевчиња варираше од 3 до 10.<sup>37</sup> Овој осамен примерок на панова флејта<sup>38</sup> од бронзеното доба во Егејот е особено важен бидејќи укажува на развојот и присуството на дувачките инструменти на европско копно.<sup>39</sup>



Сл. 6 – Карта на Кикладските острови

<sup>35</sup> Во овој облик се среќава во хеленизмот, како вообичаен облик на хеленската и римската панова флејта.

<sup>36</sup> Во случајот со кикладската сиринџа, Џ. Јангер (1998, 34) се сомнева во автентичноста на сите три примероци заради нејасната техника на свирење. Пановата флејта свирачот ја држи хоризонтално, како сендвич, а не вертикално за да може да се намести горната усна за дување. Но, сметам дека тука не станува збор за висока уметност, бидејќи можноста на творецот да подражава свирач на сиринџа е ограничена.

<sup>37</sup> Во хеленистичкиот период дури и до 18.

<sup>38</sup> Името *панова флејта* инструментот го добил по богот Пан (Силен), кого хеленските уметници и поети најчесто го претставувале како свирач на сиринџа.

<sup>39</sup> Поопширниот опис на сиринџата на ова место се должи на недостигот на сведоштва за нејзината појава во Егејот во понатамошниот тек на историјата. Тоа не значи дека таа исчезнала од тие простори, но сепак при обработката на податоците ќе се задржам на инструментите за кои имаме било какви сведоштва во микенскиот период. Пановата флејта се среќава во геометрискиот период, и кај Хомер (*Ил.* 10. 13, 18. 526, 18. 606), но сепак немала особено значење, исто како и авлосот. Затоа во понатамошниот тек на излагањето нема повеќе да се дискутира за овој инструмент.

5. Хеленската митска мисла на особен начин ги пренесувала сеќавањата на луѓето за разните дојденци, нивните обичаи и вештини, непознати за нив.<sup>40</sup> Хомер пее за раскошни кралски дворци, уметнички изработени предмети украсени со злато и сребро, а познато е дека во неговото време тоа било незамисливо. Затоа Троја и „богатата со злато“ Микена биле сметани за поетска фантазија. Но со откопувањето на Троја во 1871 г. од страна на Х. Шлиман и подоцна на Микена во 1876 г., каде покрај масивната архитектура, во гробовите се пронајдени и многу уметнички изработени предмети и скапоцени украси, за какви што пишува Хомер, отстранети се сите сомневања.<sup>41</sup>

Откривањето на Микена го свртело вниманието на голем број научници. Познатиот англиски археолог Артур Еванс, воден од интересот за некои цртежи, врежани на камени печати, за кои сметал дека доаѓаат од Крит, по повлекувањето на Турците од Крит, за само една недела, при расчистување на урнатините на кноскиот дворец, успеал да изнесе на виделина голем број материјални сведоштва за постоење на една сјајна цивилизација. Тој интуитивно претпоставил дека центарот на микенската цивилизација е Крит. При раскопувањето наишол на голем број глинени плочки испишани со непознати знаци. Но и покрај долгогодишното проучување на плочките тој не успеал да ги прочита. Останале енигма писмото и народот којшто живеел во микенските дворци. Еванс сметал дека во тоа време Хелените биле робови и ја отстранувал секоја можност дека плочките биле напишани со грчко писмо. И покрај сè поголемите докази кои излегувале на виделина по раскопувањата во Пилос, Тиринт и Теба, авторитетот на Еванс ги спречувал научниците да го дешифрираат писмото.<sup>42</sup>

Заблудите траеле се до 1952 г. кога младиот архитект Мајкл Вентрис, откако се ослободил од предрасудите и авторитетот на Еванс, успеал да го дешифрира линераното Б писмо, со што недвосмислено се докажа дека плочките се напишани на грчки јазик. По неговата смрт

<sup>40</sup> Познати се митовите за Кадмо, дојденец од Феникија, оснивач на Теба, којшто им го донел писмото на Хелените (в. поопширно П. Хр. Илиевски, *Појава и развој на писмојџо: со посебен осврт кон јочейџоцијџе на словенскајџа писменосџи*, МАНУ, Скопје 2001, 68–84). Неговото име нема грчка етимологија, туку семитска – *qdm* со основно значење 'пред, источен,' со значење во западносемитските јазици 'исток, од исток, дошлак од исток.' Личното име *Qdmn (Qadmōn)* значи 'Човек од исток.' Според митот Кадмо дошол од Источот да ја бара грабнатата сестра Европа, чие име се претпоставува дека доаѓа од семитскиот корен *ʿrb* поврзано со грч. *ἔρεβος* со значење 'зајдисонце, самрак,' онаму каде што заоѓа сонцето т.е. *зайад*.

<sup>41</sup> в. поопширно П. Хр. Илиевски, *Живојџојџи на Микенцијџе во нивнијџе писмени сведошџџа*, МАНУ, Скопје, 2000, 11–60.

<sup>42</sup> Заради недостиг од билингвални натписи, Еванс сметал дека плочките никогаш нема да бидат прочитани.

неговиот најблизок соработник Џ. Чадвик поподробно го изложил историјатот на неговото откритие.<sup>43</sup>

Покрај материјалните сведоштва пронајдени на Крит и во континентална Грција (Микена, Пилос, Тиринт, Теба), археолозите сè уште пронаоѓаат разновидни предмети, коишто потекнуваат од критско-микенските центри, на еден поширок простор од Карпатите до Египет и од Месопотамија до Шпанија, што укажува на една високо развиена цивилизација, која имала влијание и врски насекаде низ стариот свет.

Најголемиот број плочки се напишани со линеарното Б, а останатите, помалкубројни, со линеарно А писмо, коешто е сè уште недешифрирано. Со дешифрирањето на линеарното Б писмо се докажа дека Микенците биле Хелени, но за претходното население, за чија доминација во Егејот, за т.н. минојска *таласократија*, сведочи и Тукидид,<sup>44</sup> коешто владеело со Крит до XV век ст.е., не се знае. Сигурно е дека тие не биле Хелени, иако го имаме нивниот јазик во пишана форма.<sup>45</sup> Траги од ова писмо се најдени на многу места на Крит и на островите Кеос, Китера, Мелос, Родос и особено на Тера (Санторини), што го потврдува нивното присуство во Егејот.<sup>46</sup> Се претпоставува дека ерупцијата на вулканот Тера околу 1500 г. ст.е. предизвикала катастрофални земјотреси и подигање на огромни морски бранови кои ги потопиле приморските градови на островите и ја уништиле минојската флота.<sup>47</sup> Вулканската прашина го уништила живиот свет на островите. По пропаста на минојската таласократија на Хелените им бил отворен патот за населување на Крит и островите. Постепено ги усвоиле минојските вештини и култура, со тоа и писмото, коешто потоа било пренесено на Пелопонес и во други центри на север (Теба, Орхомен).

Во втората половина на XV век ст.е. Микенците се појавуваат не само како трговци, туку и како освојувачи и колонизатори. Тие осниваат свои населби на Кос, Родос и во Анатолија (Милет). Интензивно тргуваат со Левант преку Кипар. Египтјаните почнуваат да внимаваат на далечна земја, којашто ја нарекуваат *Тнуw* (можеби зборот се читал

<sup>43</sup> В. поопширно J. Chadwick, *The Decipherment of Linear B*, Cambridge 1967. Иако постоел силен отпор на почетокот да се прифатат овие факти, постепено сè поголем број класични филолози, историчари и археолози активно се вклучувале во осветлувањето на микенскиот свет.

<sup>44</sup> I. 4.

<sup>45</sup> Словните знаци Микенците ги презеле од Минојците.

<sup>46</sup> J. Chadwick, *The Mycenaean World*, Cambridge 1976, 4.

<sup>47</sup> П. Хр. Илиевски, *Животојот на Микенците во нивните писмени сведоштва*, МАНУ, Скопје, 2000, 26–7; J. Chadwick, *The Mycenaean World*, Cambridge 1976, 4, 8.

*Tanayu*), што се поврзува со *Δαναοί*. За првпат ова име е спомнато во 42-та година на Тутмосис III (1438 г. ст.е.), кога меѓу даровите на кралот се спомнува сребрена посатка изработена од критски занаетчија.<sup>48</sup> За време на владеењето на Аменофис III (1390–52 г. ст.е.) е пронајден кип во чија основа е напишана листа на места од *Kftw* (Крит) и *Tnwy*.<sup>49</sup> Покрај многубројните сведоштва во Египет,<sup>50</sup> во Анатолија, во околу 20-тина хетитски натписи се споменува организирана хеленска држава – *Ахијава*, Ахаја и нејзината колонија на малоазискиот брег – *Милаванда*, Милет.<sup>51</sup> Присуството на Микенците во овој период во Медитеранот, усвојувајќи ги придобивките на претходната, минојска култура, го отвара патот за понатамошно ширење на културите и вештините на останатите народи, со кои тие доаѓале во допир.

Плочките напишани со линеарното Б писмо иако даваат скудни службени известувања, во најголемиот број (околу 70 %) лични имиња, сепак отворија можност, заедно со археолошките наоди, да се проучува светот на Микенците. Тоа доведе до многу нови сознанија кои заедно со претходните откритија, дешифрирањето на хетитиските, сумерските, акадеските клинописи, клинописите од Угарит, и египетските хиероглифи, ги променија дотогашните сфаќања и убедувања. Антиката доби нов лик. Никој повеќе не може да го проучува Хомер, та и останатите области на хеленската култура, литература и цивилизација, без претходно познавање на микенскиот свет и микенскиот грчки јазик и без споредбено проучување на останатите медитерански култури и цивилизации.

Всушност откривањето на микенскиот свет и неговото писмо претставува *алкајна илџо недосџасување* во историјата, за разбирање на континуитетот во развојот на европската култура и цивилизација. Судирот на Хелените (како Индоевропјани) со останатите семитски, северноафрички и други, со сè уште неутврдено потекло, народи, ќе доведе до бурен развој на европско копно, кој ќе претставува зародиш на

<sup>48</sup> E. H. Cline, *Sailing the Wine-Dark Sea*, Oxford 1994, 110.

<sup>49</sup> E. Edel, *Die Ortsnamenlisten aus dem Totentempel Amenophis III*, Bonn 1966, 37–48. Меѓу овие места можат да се препознаат, со различен степен на веројатност, Амнис (*mnis*), Фајстос (*byš[.y]*), Кидонија (*ktwny*), Миксна (*mwkinw*), Теба (*diqys*), Месена (*mišni*), Навплија (*nwpiriy*), Китера (*ktir*), Кносос (*knywš*), Ликтос (*rikti*) и, најверојатно, Илиј (*wiriy*). Ако идентификацијата на Илиј е точна, тоа не значи дека Микенците ја контролирале градот Троја, туку дека заедно се Крит и *Tanayu* се наоѓал на север, како важен град во Егејот.

<sup>50</sup> Има и други сведоштва во времето на Аменофис и неговиот наследник Ахенатен (1390–36 г. ст.е.). На еден фрагмент на папирус е претставена битка во која група на микенски војни, веројатно платеници (облечени во египетска облека, но со микенско оружје) трчаат да му помогнат на паднат египетски воин (E. H. Cline, 42, 108).

<sup>51</sup> Хетитскиот цар го става суверенот на Ахијава на исто рамниште со себе и со царот на Асирија, Вавилон и Египет (в. поопширно П. Хр. Илиевски, 2000, 28–9).

целокупната европска цивилизација и култура. Со отварање на патиштата Крит<sup>52</sup> станал *мосиѝ* преку којшто се прелевале низ егејските води сите придобивки на медитеранските култури. Разните трговци, занаетчии, меѓу кои и музичари, заедно со своите верувања, песни, легенди и инструменти крстареле по Медитеранот, кон Грција и обратно. Меѓу нив својот пат го нашла и нивната музиката, но на еден посебен начин.<sup>53</sup>



Сл. 7 – Карта на Егејот

<sup>52</sup> Крит во овој период бил главен канал за блискоисточните занетчиски производи, вештини и иновации (како бојната кола) (O. Dickinson, *The Aegean Bronze Age*, Cambridge 1994, 248).

<sup>53</sup> Музиката не се прифаќала како разните култови и вештини од другите народи (в. т. 2). Доказ е непридавањето значење на инструментите кои биле мошне популарни во Медитеранот, како на пр. *псамбурајѝа*, потоа и покрај пронајдените нотации на текстови во Вавилон и Угарит (M.L. West, "The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts", *Music and Letters* 75/4, 1993, 161–179), првите музички фрагменти во Грција се јавуваат дури во хеленистичкиот период.

6. Но, каква била музиката што се слушала во микенските дворци, во домовите на обичните луѓе, при празнувањата и обредите? Всушност многу е тешко да се расправа за оваа проблематика, заради малкуте сведоштва, неколку осамени зборови, фрески, цртежи и печати. Дали би можеле претставите кај Хомер за Демодок и Фемиј да бидат верна слика за пејачите – аојди во микенскиот свет или, пак, се одраз на неговото време?<sup>54</sup> Атенај<sup>55</sup> сметал дека метричката несовершенство, на одредени стихови во Хомеровите епови, т.н. *στίχοι ἀκέφαλοι*, се должи на подреденоста на неговата поезија кон музиката. Класичните автори прават разлика меѓу рапсодите, меѓу кои го сместуваат и Хомер, и китародите. Но, каква била изведбата на тие епски песни, какви биле техниките на пеење и свирење на инструментите?

Сите оние коишто ја проучувале музиката на стариот свет се согласуваат дека таа била еднозвучна.<sup>56</sup> Дури и хорската музика била изведувана во унисон. Хармонијата и полифонијата се појавуваат дури во средновековието. Но, сепак има тврдења за постоење хармонија на Блискиот Исток, во древниот Угарит. При ископувањата во Ras Shamra, водени од Французинот Claude Schaeffer, се откопани 29 плочки, напишани на хурски јазик со силабички вавилонски клинописни знаци, коишто датираат од околу 1400 г. ст.е.<sup>57</sup> На овие плочки се пронајдени академски музички знаци, по што следат разни хипотези за музичката нотација на текстовите.<sup>58</sup> По долго проучување (околу 15 г.) А. Д. Килмер направи тонски запис на т.н. *Најсџара ѝесна*,<sup>59</sup> со чија подршка Р. Финк ја изнесе својата теорија за постоење на хармонија во античката музика.<sup>60</sup> Тој тргнува од ликовните претстави на музичари на слики и цртежи на вази од целиот Медитеранот и од нивниот начин на свирење на инструментите, според положбата на рацете на музичарите извлеку-

<sup>54</sup> в. долу II т. 7.

<sup>55</sup> 632 d.

<sup>56</sup> K. Saks, *Muzika starog sveta*, Beograd, 1980, 50–53; W. D. Anderson, *Ethos and education in Greek Music*, Harvard University Press, 1968, 2, итн. К. Сакс допушта некаква рудиментарна хетерофонија, но за хармонија во денешна смисла не може да стане збор.

<sup>57</sup> C. F.-A. Schaeffer, *Ugaritica V*, Paris, 1968. Во истото време (1400 г. ст.е) има докази за силна експанзија на микенската цивилизација и за врски меѓу Угарит и Крит.

<sup>58</sup> D. Wulstan, "The Earliest Musical Notation," *Music and Letters* 52, 1971, 365–82; M. Duchesne-Guillemin, "A Musical Score from Ugarit: The Discovery of Mesopotamian Music," *Sources from the Ancient Near East*, 2, 1982, 5–24; M. L. West, "The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts," *Music and Letters* 75/4, 1993, 161–179; R. J. Dumbrell, *The Musicology and Organology of the Ancient Near East*, London, 1998, 103–191; и др.

<sup>59</sup> заедно со R. L. Crocker, R. R. Brown, *Sounds from Silence: Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, Bit Enki Publications, Berkeley 1976, 22 pp booklet and 12" stereo disc.

<sup>60</sup> R. Fink, *The Origin of Music – An Essey*, Greenwich 1997, second ed.

ва податоци за својата теорија. Но прашање е дали можеме да извлекуваме факти од ликовни претстави, па дури и да зборуваме за тонски скали? Најпрвин ќе мора да го поставиме прашањето за музичкото знаење на сликарите и вајарите.<sup>61</sup>

Иако микенската цивилизација се развивала напоредно со останатите во Источниот Медитеран, а врските се посведочени (в. т. 3 и 5), сепак досега не се најдени никави траги во Егејот од музички знаци, какви што се пронајдени во Ур и Угарит. Исто така многу пооскудни се и археолошките наоди и ликовните претстави. Но, сепак, историјата на развојот, на еден од клучните музички термини, на зборот *хармонија* можеме да ја разгледуваме уште од микенско време. На плочките напишани со линеарно Б писмо од Кносос и Пилос, коишто се однесуваат на борните коли и нивната опрема, класифицирани во S серијата, се појавува зборот *a-to / (h)armo/* наместо *ἄρμα*.<sup>62</sup> Во микенскиот грчки тој има значење на *колце (ἵρκало)*, што покажува и придружната идеограма \*243 со вкрстени дијагонали = колце (круг со четири спици како и на фрески од тоа време). Кај Хомер, обично плуралот од *ἄρμα – ἄρματα*, означува *кола*.<sup>63</sup> Зборот е образуван од индоевропскиот глаголски корен \*ar-, грч. *ἀραρίσκα*, којшто има значење на зглобува, 'спојува' и суфиксот *-(s)mn(t)*, за *nomina instrumenti* = 'клин' со кој се спојуваат греди. Понатаму значењето на терминот *ἀρμονία* полека преминувало од материјалната во интелектуалната сфера. Кај Хомер го среќаваме и со апстрактно значење како 'спогодба, договор,' спојување луѓе во едно општество.<sup>64</sup> На Хомер му било непознато музичкото значење на овој термин. Музичкото значење на зборот *хармонија* се развивало постепено. Во музичка смисла, како созвучје, музичка скала и октава за првпат е употребен од Пиндар.<sup>65</sup> Питагорејците, со своето учење за бројот и соодносот на бројот со масата, ја откриваат октавата.<sup>66</sup> Пронаоѓаат се-

<sup>61</sup> Иако Хелените, покрај ликовните претстави, оставиле и многу пишани сведоштва за својата музика (в. бел. 3 и 4), сепак нивната музика, денес, се сведува само на претпоставки.

<sup>62</sup> в. поопширно во P. Hr. Ilievski, "Mycenaean *a-to / (h)armo/* and Some IE Co-Radicals," *Studies in Mycenaean and Classical Greek Presented to John Chadwick*, *Minos* 20–22, 1987, 295–309.

<sup>63</sup> Еден вид синегдоха – целото се означува со називот на еден основен дел, сп. 'кров, праг' или 'стреа' за 'дом, куќа,' в. поопширно во П. Хр. Илиевски, *Животојот на Микенциите во нивниите писмени сведоштва*, МАНУ, Скопје 2000, 200, 264–5.

<sup>64</sup> *Ил.* 22. 254–55.

<sup>65</sup> Поопширно за терминот *хармонија* в. P. Hr. Ilievski, 'The Origin and Semantic Development of the Term *Harmony*,' *Illinois Classical Studies*, 18, 1993, 19–29.

<sup>66</sup> Тие забележиле дека една жица со иста должина, дебелина и оптегнатост дава тон од иста висина. Но при поделба на таа жица (1 : 2), се добива тон којшто е за октава повисок, така што две третини од жицата (2 : 3) даваат квинта, три четвртини (3 : 4) – кварта итн.

дум основни тонови, хептакорд, а осмиот, октавата, ја поврзува долната со горната скала.<sup>67</sup> Овој сооднос по аналогија го пренесуваат и на космосот.<sup>68</sup> По Питагорејците зборот *ἁρμονία* во музичка смисла најчесто означувал музичка скала,<sup>69</sup> музички стил (или вид на музика) подоцна и 'стандарден штим,<sup>70</sup> но дури во средновековието ќе го добие она значење, коешто го има и денес во светот на музиката.

7. Многумина одат далеку во своите тврдења во желба да ја оживеат музиката на стариот свет, да прозвучат микенските дворци, да им дадат звук на Хомеровите епови, за да ја разберат музиката на класична Хелада, толку спомнувана во делата на класичните автори и насликана од вештите раце на хеленските мајстори. Се прават обиди да се одредат музички скали, цели песни со нотација, според начинот на кој насликаниот музичар го држи инструментот со своите раце, од аголот под кој пејачот ја држи својата рака, преку споредувања со слични музички претстави во последниве векови. Од друга страна, пак, не би смеело ни да се потцени вештината на античките музичари. Единствено што му преостанува на секој оној којшто се занимава со оваа проблематика е да ги изнесе на виделина повеќето достапни сведоштва, за да се види развојот и патот на музиката и музичките инструменти, преку Хелада, во Европа.

Но, досегашните сознанија не се конечни. Секојдневно се откриваат нови сведоштва, што покажа и примерот со најновите ископувања во Теба, каде на една од плочките (TH Av 106) се спомнуваат *ru-ra-la-e*, 'двајца свирачи на лира.'<sup>71</sup> Овој, засега, осамен пример бара ревидирање на досегашните сознанија. Можеби новите ископувања ќе донесат нови сведоштва, кои ќе ги дополнат или изменат нашите сознанија.

<sup>67</sup> В. В. L. Van der Waerden, "Die Harmonielehre der Pythagoreer," *Hermes*, 78, 1943, 163–199 и A. Barker, "Methods and Aims in the Euclidean *Sectio Canonis*," *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, 1–16.

<sup>68</sup> В. и В. Митевски, „Од правда до хармонија. Создавање на поимите за ред, рамнотежа и мера во хеленскиот свет," *Годишен зборник на филозофскиот факултет*, к. 26 (52), Скопје, 1999, 154–169.

<sup>69</sup> Најчесто спомнувани *ἁρμονίαι* се дорската, фригиската, лидиската, јонската, ајолската, локриската, миксолидиската и др. (в. M. L. West, 1992, 160–189). Популарноста на фригиската и лидиската музичка скала кај Хелените се уште еден доказ за влијанието на Мала Азија врз хеленската музика. Хелените верувале дека техниката на свирење на авлос му ја должат на полумитскиот фригиски или мисиски авлетист Олимп, којшто својата вештина ја научил од сатирот Марсија. Некои Хелени сметале дека тој живеел пред Тројанската војна, а други во времето на Мида (738–696 г. ст.е.). Ова укажува на силни културни врски на Хелените со Фригија (Псевдо-Плутарх, *За музиката*, 1137d).

<sup>70</sup> M. L. West, 1992, 165.

<sup>71</sup> Aravantinos, V. - Godart L. - Sacconi A., *Thèbes. Fouilles de la Cadmée. I. Les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou. Édition et commentaire*, Pisa – Roma 2001, 176–8.

Интересно е што никој досега не ги зема во обѕир неколкуте лични имиња, изведени од музички инструменти, кои се среќаваат на плочките. На пример, се смета дека тапанот се појавува дури во V век ст.е. во Грција,<sup>72</sup> а на кноската плочка Db 1279 среќаваме *Tu-qa-ni-ja-so /Tumpaniasos/* (сп. име на место во Трифилија Τυ(μ)πάνεαι), машко име кое го содржи зборот *ῥαῖαν*. Речиси над 70 % од сите зборови прочитани на плочките, напишани со линеарното Б писмо, се лични имиња. Врз база на овој просопографски материјал е направена реконструкција на микенското општество.<sup>73</sup> Микенската просопографија служи како важен историски извор на информации за микенскиот свет.<sup>74</sup>

Речиси во сите речници на старогрчкиот јазик, во многу дела од истакнати автори, преводи на класични автори, особено кај нас, а, и пошироко на Балканот, зборот *αὐλός* се преведува како 'флејта, фрула.' Најновите сознанија потврдија дека всушност *αὐλοισί* е сроден со денешната *обоа*, по звук близу до нашата *зурла*. Неговата најчеста употреба при Бакханалиите докажува дека при таков вид на оргијастички празнувања не прилега милозвучен инструмент како флејта. Па и дури и во петтото македонско издание на *Σεισησίη* *ῥισμο*, преведувачите евр. *kinnor*, грч. *лира*, *κιθαρα*, го преведуваат грешно како 'гусли, гусле,'<sup>75</sup> потоа евр. *ḫalil*, грч. *αυλος*, се преведува 'свирка,'<sup>76</sup> а евр. *ugav*, вид на флејта (кавал) воопшто и не го преведуваат.<sup>77</sup> Најлошо решение е преводот на евр. *nevel*, грч. *νάβλα*, со 'гитара,'<sup>78</sup> а има и многу други такви примери. Многу ретко преведувачите успеале точно да ги преведат еврејските називи на музичките инструменти, што се должи на празнината, која постои во нашата средина, од таков вид на литера-

<sup>72</sup> M. L. West, 1992, 124 и др., а Ц. Јангер (1998) не ни го спомнува.

<sup>73</sup> П. Хр. Илиевски, „Микенската просопографија како историски извор,“ *Присῖαιῖни ῖредавања, ῖрилози и библиографија на новиие членови на МАНУ, МАНУ, Скопје 1982.*

<sup>74</sup> J. Chadwick, *The Mycenaean World*, Cambridge 1976 и П. Хр. Илиевски, *Живоῖῖῖῖ на Микенциῖῖе во нивниῖῖе ῖисмени сведошῖῖῖва*, МАНУ, Скопје, 2000.

<sup>75</sup> *Биῖῖῖе 4:21; 1. Цар. 10:5, 16:6, 16:23; 2. Цар. 6:6* итн. Гуслата е инструмент далеку поразличен од китарата (лирата), којашто се користела главно како придружник на епските песни (в. А. Линин, *Народниῖῖе музички инсῖῖруменῖῖи во Македонија*, Скопје 1986, 51–57).

<sup>76</sup> *Иса. 5:12, 30:29; 1. Цар 10:5*, итн. Сосема е нејасно зошто преведувачот се решава на овој избор и покрај многуте македонски називи за слични музички инструменти.

<sup>77</sup> *Биῖῖῖе 4:21.*

<sup>78</sup> *Иса. 5:12.* Иако идентификацијата на *nevel* е сè уште нејасна, дали станува збор за харфа или, пак, лира (бидејќи е нешто помеѓу), а китарата е инструмент од којашто настанала гитарата, сепак гитарата е многу понов инструмент, сосема поинаков од китарата. Да се смести таков инструмент во тие временски простори е многу лошо, бидејќи на тој начин се извртува сликата кај читателот за музиката во тие древни времиња.

тура.<sup>79</sup> Се надевам дека овој труд, ќе фрли нова светлина и ќе придонесе за пополнување макар на мал дел од празнината.

<sup>79</sup> М. Д. Петрушевски, во македонскиот превод на *Илијада*, го преведува *αὐλοὶ φόρμιγγές τε* (18. 495) како „кавали, тамбури ...“ (*Ил.* Σ 495, стр. 323, Скопје 1995). Можеби преводот на *αὐλοὶ* како 'кавали' и не е толку лош, бидејќи не можеме да претпоставиме за каков вид на *авлос* мислел Хомер, иако поточен превод би бил 'зурли,' бидејќи *авлосοῖ* може да биде и *зурла* и *кларинет* и сите видови цевчести дувачки инструменти (разни видови флејти: *кавал*, *шуйелка*, *свирка*, *дудук*). Но главно звукот одговара на нашата *зурла*. Меѓутоа, преводот на *φόρμιγγές* со 'тамбури' е сосема неточен, бидејќи *тамбура* се појавува во Хелада дури во IV век ст.е. (в. П. бел. 24). Нема сведоштва дека била користена во времето на Хомер и воопшто во бронзеното и раното железно доба, а *форминга*, како вид на лира, воопшто не наликува по својот облик на *тамбура* (и покрај тоа што станува збор за жичен инструмент). Исто така грешен е и превод на *σύριγγι* (18. 526) како 'свиrol' (*Ил.* Σ 526, стр. 323, Скопје 1995), бидејќи *свиrolοῖ* (или *свирка*) е дувачки инструмент направен од едно цевче, а *сиринга* или *панова* *флејта* има повеќе цевчиња. Иако и двата инструмента се типично пастирски, сепак се разликуваат, не само по изгледот туку, и по начинот на свирење. Постои и *едноцевчена сиринга*, но таа има посебно име – *ἴνυξ*, а се сретнува и т.н. *plagianlos*, инструменти од типит на *надолжни флејти*, а можеби и *блок флејти* слични на современата флејта. Овие видови на *едноцевчена флејта* одговараат на нашите народни инструменти – *шуйелка*, *кавал* или *дудук*. Најверојатно преведувачот се решил на таков превод заради дактилскиот хексаметар и бидејќи *сиринга* не е присутна меѓу нашите народни инструменти, па според тоа не постои во македонскиот јазик збор со којшто во вистинска смисла би се превел грч. *σύριγγι*. Модерниот назив *панова флејта* повеќе е превод на англискиот збор *pan-pipe*, отколку некаков континуитет во нашиот јазик.

## II. МУЗИКАТА ВО МИКЕНСКИОТ СВЕТ

1. Кога се зборува за музиката, поточно, музичките инструменти во микенскиот свет неизбежно е нивно поврзување со сведоштвата од минојскиот период. Неколку археолошки сведоштва за постоење на одредени музички инструменти во бронзеното доба во Егејот потекнуваат од минојскиот период. Иако е познато дека Минојците не биле Грци, сепак, очигледно е дека Микенците презеле многу вештини од нив, што се забележува и по начинот на сликање на фреските, меѓу кои и свирењето на музички инструменти. На фреската од Пилос (в. сл. 14) е претставен свирач на лира, што укажува дека лирата се користела во палатата за забава. Минојските пејачи, најверојатно, биле присутни во микенските палати, сè до моментот кога новите господари ја совладале нивната вештина и ги зазеле нивните места. Минојските пејачи, веројатно, брзо го научиле новиот јазик и ги препејале минојските песни на микенски грчки за новите господари.<sup>1</sup>

Многумина одат предалеку во своите анализи за музиката во овој период. Џ. Јангер во својата монографија<sup>2</sup> дури одделува и посебни поглавја за пеењето<sup>3</sup> и за местото на музиката во егејското општество од бронзеното доба.<sup>4</sup> Посебно внимание му се дава на прочуениот Диск од Фајстос, којшто претставува „прв отпечатен текст.“<sup>5</sup> Џ. Јангер открива песна во него. Неговата анализа тргнува од промената на збо-

---

<sup>1</sup> M. L. West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry*, Oxford 1997, 612.

<sup>2</sup> J. G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered (Sweden): Paul Åströms Förlag, 1998. Оваа книга претставува дел од мошне познатата серија на Paul Åström за музичките инструменти, кој долго време се обидува од глината да добие звук (затворен во глината или школките), со помош на најсовремена технологија да се регистрира било каков звук.

<sup>3</sup> J. G. Younger, 1998, 1. 5–9.

<sup>4</sup> о.с. 2. 43–60. Дури, бидејќи авторот долго време се занимава со, денес, популарните т.н. *родови студиум*, во последниот дел, 54–60-та страна од 2-та глава ("Gender and Sexuality in Aegean Music") извлекува многу неточни констатации (в. I т. 7).

<sup>5</sup> Дискот потекнува од околу 1700 ст.е., пронајден при ископувањата на минојскиот дворец во Фајстос во 1908 г., и е напишан со хиероглифско писмо, чие потекло е непознато. Ниедно познато писмо не е слично со него (в. поопширно П. Хр. Илиевски, 2001, 56–59).

ровите, на оние кои се постојани и на оние кои се менуваат. Според тоа заклучува дека точното повторување на одредени зборови потсетува на песна. Но сепак апсурдно е да се зборува за песна кога до денес содржината на дискот не е дешифрирана.<sup>6</sup> Најверојатно е дека дискот бил увезен на Крит од некаде.<sup>7</sup> Вакви асоцијации побудува донекаде и сличноста во обликот и редоследот на претставите на дискот со Хомеровиот опис на штитот на Ахил.<sup>8</sup>

2. Покрај свирачот на лира (форминга) претставен на саркофагот од Агија Тријада, чијашто положба на главата наликува како да пее, и изгравираниот човечка глава со отворена уста, како да пее, на дисковидниот печат од аметист од Микена, којшто датира од околу 1550–1450 г. ст.е. (доцен хеладски I период),<sup>9</sup> од истиот период, пронајдена во Агија Тријада, потекнува и ваза на која е претставена поворка на берачи, веројатно, на маслини.<sup>10</sup> Зад водачот на поворката се претставени свирач на систра и тројца мажи како пејат (в. долу сл. 8). Оваа претстава во многу нешта потсетува на жетварските (берачките) песни од класичниот период како *Lityerses*<sup>11</sup> или пак *Линос*,<sup>12</sup> тажачка песна, која во Хомеровиот опис на штитот на Ахил, ја пее момче, свирејќи на форминга за поворка на гроздоберци.<sup>13</sup> Постојењето на овој вид песни е посведочено низ целиот Источен Медитеран. Херодот<sup>14</sup> сведочи дека Линосот се пеел и во Феникија, Египет и на Кипар само под различно име. Во египетската песна Лин се нарекува Манерос.<sup>15</sup> Сето ова укажува дека жетварските (берачките) песни влечат корени од далечното минато.<sup>16</sup> А. Ломах жетварските (берачките) песни, во коишто има огра-

<sup>6</sup> в. бел. 5

<sup>7</sup> J. Chadwick, *The Decipherment of Linear B*, Cambridge 1967, 156.

<sup>8</sup> *Ил.* 18. 478–608.

<sup>9</sup> J. H. Betts, "The Seal from Shaft Grave Gamma: A 'Mycenaean Chieftain'?", *Temple University Aegean Symposium* 6, 1981, 2–8.

<sup>10</sup> S. Marinatos – M. Hirmer, *Crete and Mycenae*, New York 1960, 147. Можно е да се претставени и жетвари на жито, но сепак во науката владее мислење дека станува збор за берачи на маслини.

<sup>11</sup> M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 28.

<sup>12</sup> или пак *Линова песна* – преведено од М. Д. Петрушевски во Хомер, *Илијада*, Детска радост, Скопје 1995, Σ 571, стр. 324.

<sup>13</sup> *Ил.* 18. 596–570.

<sup>14</sup> II. 79.

<sup>15</sup> За постоењето на ваков вид песни во Египет има голем број сведоштва. Интересно е што исто како во Хелада биле поврзани со митологијата (в. поопширно L. Manniche, 1991, 16–23).

<sup>16</sup> Уште многу одамна човекот го видел терапевтското својство на музиката. Иако во овие песни се среќаваат митолошки асоцијации, сепак нивната употреба при големите сезонски работи (гроздобер, жетви итн.) не смее да се поврзува само со ма-

ничен стил на пеење изведуван од соло пејач со антифонски одговори од хор, ги смета за традиционални песни, типични за т.н. „Стара висока култура“ која што се протегала од Северна Африка, преку Азија, до Малезија.<sup>17</sup> Од самата претстава на вазата можеме да претпоставиме дека станува збор за типична жетварска (берачка) песна. Ако улогата на свирачот на систра била да ги нагласува и дели фразите, како во Египет во истиот период,<sup>18</sup> во овој случај би имале тројца пејачи, коишто ја почнувале песната, па свирачот на систра, по што следел антифонски одговор на берачите.<sup>19</sup>

Но, сепак, иако овој осамен пример предизвикал големо внимание во науката, и покрај разните сведоштва низ Источниот Медитеран, премалку е за да се зборува за пеење во овој период. Сигурно постоеле разни стилови на пеење, разни песни за поедини пригоди, бидејќи се претпоставува дека музиката и започнала со пеење,<sup>20</sup> но сепак минојско-микенската култура не оставила сведоштва за видот и стиловите на своето пеење.



Сл. 8 – Вaza на која е претставена поворка на берачи на маслини (Агија Тријада, доцен минојски IV период).

гиски верувања, туку да се разбере како средство на луѓето за олеснување на напорната работа.

<sup>17</sup> A. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Washington, DC, 1968, 97.

<sup>18</sup> L. Manniche, 1991, 63.

<sup>19</sup> Ц. Јангер (1998, 8–9) ги надминува границите на реалното просудување во желба да добие ноти. Водејќи се од редоследот на берачите во поворката, наоѓа ритам, прави реконструкција на нивната песна, дава, дури и, претпоставен текст со нотација.

<sup>20</sup> в. I т. 2, бел. 9.

## Музички инструменти

3. Долго време музиколозите се обидуваат да ги класифицираат музичките инструменти на народите ширум светот. Општоприфатена е класификацијата на Е. М. фон Хорнбостел и К. Сакс, која се состои од четири главни категории (коишто се делат понатаму): идиофонични, мембранофонични, кордофонични и аерофонични инструменти.<sup>21</sup> Но, сепак, тука ќе ја користам класификацијата која ја користат повеќето класични филолози, археолози и историчари<sup>22</sup> коишто се занимавале со оваа проблематика и која се среќава кај повеќето класични автори: жичени, дувачки и удирачки инструменти.<sup>23</sup>

## Жичени инструменти

4. Иако лирите, харфите и тамбурите биле во употреба во Месопотамија пред 2000 г. ст.е., а сведоштвата укажуваат дека нашироко биле распространени низ Источниот Медитеран во II милениум ст.е., единствен жичен инструмент што е посведочен во минојската и микенската цивилизација е *лирајта*.<sup>24</sup> Можеби ова претставува своевидна на-

<sup>21</sup> C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, 454–467; *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, 1914, 553–93. Оваа класификација ја користи и А. Линин во *Народните музички инструменти во Македонија*, Скопје 1986.

<sup>22</sup> M. L. West, 1992; J. G. Younger, 1998; E. A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York 1964; W. D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994; A. Bélis, *Les musiciens dans l'antiquité*, Paris 1999; G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1979, итн.

<sup>23</sup> Атнај 636с; Манилиј 5. 331; Аристоксен fr. 95; Аристид Квинтилијан 85, 3ss., итн.

<sup>24</sup> Харфите биле во употреба во Сумер и пред 3400 г. ст.е., а во Египет од околу 2600 г. ст.е. Разни видови харфи се среќаваат и во Палестина во II милениум ст.е. Има сведоштва за постоење на аглеста харфа на Кипар во средината на II милениум и XII век ст.е. Заради ваквата распространетост на разните видови харфи низ Источниот Медитеран би очекувале нејзино присуство и во Егејот во бронзеното и раното железно доба, но сведоштвата за нејзиното присуство датираат од околу 600 г. ст.е. Има обиди да се укаже на некаков континуитет за присуството на харфата во Егејот од пронајдените кикладски камени фигурки на свирачи на харфа (в. I. т. 4 и сл. 5) преку некои критски отпечатоци од средниот минојски II период (1900–1700 г. ст.е.). А. Еванс го идентификувал критскиот хиероглифски знак \*59 како *харфа* (*Scripta Minoa*, Oxford 1909, 192), со што, се чини, се согласуваат и уредниците на *Corpus hieroglyphicarum inscriptionum Cretae* (Études Crétoises 31, Paris 1996, \*58) – J. P. Olivier и L. Godart, а и В. Ајн (*Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*, Frankfurt 1963, 349–50). Ако внимателно се разгледа знакот \*58 (според *CHIC*) ќе се забележи дека обликот е толку изопачен, така што е многу тешко да се одреди дали станува збор за *лира* или *харфа*. Ц. Јангер (1998, 13–14) и во останатите слични примери гледа *харфи*, *дури* и *двојна харфа* (*Corpus der minoischen und mykenischen Siegel*,

говестување за нејзината доминација во класичниот период кога единствено *авлосои* се доближил до нејзината важност, а сите останати инструменти имале спорадична улога во хеленската музика.

### Лири – \**ru-ra* – λύραι

Веројатно многу одамна првобитниот човек открил дека ако едниот крај на лакот на стрелата го стави в уста, со што на некој начин се обезбедува резонатор, и удри на жицата од лакот, се добива сунлив звук. Не случајно Хераклит во фр. 51 како пример за *καλίντροπος ἄρμονία* ('назад свртена хармонија')<sup>25</sup> ги зема лакот и лирата.<sup>26</sup>

Првото сведоштво за постоење на лирата во Источниот Медитеран се појавува во Мегидо (Израел) околу 3100 г. ст. е. Нејзиното постоење е посведочено во Сумер на почетокот на III милениум ст.е., како масивен инструмент, со најмногу до 11 жици.<sup>27</sup> Постоењето на слични лири е потврдено и во хетитското кралство во средината на II милениум, а од истиот период е и претставата на циновска лира, на која свират двајца слепи свирачи, од храмот на Атена во Карнак во Египет.<sup>28</sup> Помалите варијанти биле развиени од Западните Семити и раширени во Вавилонија и Египет.<sup>29</sup>

---

II, ed. I. Pini, Berlin 1964, 2.86, a.), во што се сомневаат M. Maas и J. Snyder (*Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven and London 1989, 219 n. 3), а и M. L. West (1992, 71). Но ако внимателно се разгледа истиот знак (\*58) само претставен на глинените плочки (CHIC № 53 и 55), сметам дека повеќе наликува на *лира* отколку на харфа.

Исто како и харфата, *птамбураија* имала голема популарност на Блискиот Исток, уште од крајот на III милениум ст.е. Задно со останатите западносемитски инструменти, уште пред втората половина на II милениум, нејзината употреба се проширила кај Хетитите и особено во Египет, каде што имала голема важност. Но се чини дека овој инструмент доцна навлегол во хеленскиот свет. Првите сведоштва датираат, дури, од IV век ст.е. За појавата на *птамбураија* во хеленската уметност в. поопширно R. A. Higgins – R. P. Winnington-Ingram, "Lute-players in Greek Art," *The Journal of Hellenic Studies*, 85, 1985, 62–71.

<sup>25</sup> Преводот е според В. Митевски, *Хераклиид*, Скопје 1997, 135.

<sup>26</sup> J. M. Snyder ("The Harmonia of Bow and Lyre in Heraclitus Fr. 51 (DK)," *Phronesis*, 28, 1983, 91–95.) открива дека ако се набљудува (хелиската, од желкина школка) лира од нејзиниот профил, таа не наликува на права линија (како гитарата на пример) туку повеќе на лак или круг, со што многу наликува на обликот на лакот на стрелата.

<sup>27</sup> Ликовна претстава за таква циновска лира е пронајдена во Ур, којашто датира од 2600 г. ст.е., на која се претставени митолошки животни како свирачи (R. Dumbrell, 1998, 25).

<sup>28</sup> R. Dumbrell, 1998, 24.

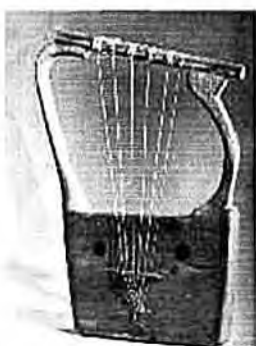
<sup>29</sup> в. поопширно В. Bayer, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs: An Archaeological Inventory*, Tel Aviv, 1963. Доказ дека *лираија* во Египет била донесена од Палестина е насликаната сцена пронајдена во гробниците кај Бени Хасан, од почетокот на II милениум (XII-та Династија), кадешто е насликана група на ту-



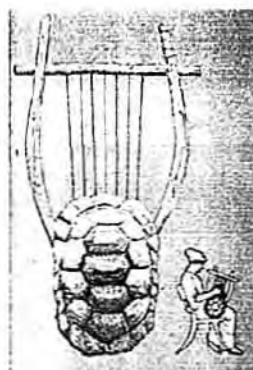
Сл. 9 – Цртеж на „сребрена лира“  
пронајдена во Ур од околу 2800 г. ст.е.



Сл. 10 – Цртеж на египетска лира.



Сл. 11 – Kinnor од 1580 г. ст.е.  
пронајден во Deir el-Medineh.



Сл. 12– Цртеж на хеленска лира од  
историскиот период.



Сл. 13 – Минојски свирач на лира.  
Фреска на саркофаг (предна страна) од Агија Тријада, Крит (околу 1400–1325 г. ст.е.).

гинци како доаѓаат во Египет, а меѓу нив и браќест маж којшто носи лира (свр. *kinnor*, в. сл. 11), којшто наликува на бедуин (L. Manniche, 1991, 37–38).



Сл. 14 – Микенски свирач на лира.  
Фреска од Палаќијата на Нестор во Пилос (околу 1275–1250 г. ст.е.).

Лирите насликани од микенските и минојските уметници се симетрични. Тие имале трклатезна основа и жици со еднаква должина,<sup>30</sup> седум или осум жици, додека пак лирата од Пилос имала само пет. Но, на еден фрагмент од ваза од Тиринт е претставена и лира со три жици. Од друга страна, пак, ориенталните лири имале, приближно, правоаголна звучна кутија, најчесто асиметричен облик, со еден лак<sup>31</sup> поголем од другиот, накривена кобилица<sup>32</sup> и жици со нееднаква должина.<sup>33</sup> Сето

<sup>30</sup> в. сл. 13 и 14.

<sup>31</sup> Со лак го преведувам грч. *πῆχυς* – 'лакот, рака (делот од раката од лакот надолу),' а пл. *πῆχεις* се однесува на двата краја на лирата, исто и *κέρας* – 'рог, лак, рог за свирење, ракав на рака,' обично пл. *κέρατα* значи 'лакови.' Со овие два збора во класичниот период се означуваат двата краја на лирата, но не ги земам грчките називи бидејќи во микенскиот грчки немаме потврда за нив. Иако постојат сведоштва дека краевите на лирата (покрај од дрво, слонова коска итн.) биле изработувани и од животински рогови, називот *рог* го избегнувам за да не дојде до мешање со музичкиот рог, еден од најстарите и првични инструменти во човековата историја.

<sup>32</sup> М. Д. Петрушевски (Хомер, *Илијада*, Скопје 1995, I 186, стр. 162) го преведува *ζυῖον* како *чивија*, а под овој назив во нашата народна музика се подразбира дрвен *клин* којшто служи за штимање на жиците (А. Линин, *Народните музички инструменти во Македонија*, Скопје 1986, стр. 37). Проблемот е во тоа што можеби терминот *чивија* е правилно земен од М. Д. Петрушевски, како *една чивија* (клин, лост) на којашто биле прикачени сите жици. Се смета дека таа била подвижна (можеби и ротирала), за да може свирачот на лира да ги штима жиците. Така би можело со една чивија да се штимаат сите жици, што е сепак музички неможно заради различната дебелина и тонови на жиците (единствено ако немало некакви подметки под секоја жица, коишто не можат да се забележат на ликовните претстави, ниту да ги потврдат археолошките наоди заради пропадливоста на материјалот од органско потекло). Зборот *чивија* одговара на грч. *κόλλωψ*, еден вид *клуч* за штимање на жиците. Во грч. јазик постои и назив – *χορδοτόνον*, што исто така има значење на *штица*, лост што ги поврзува двата лака на лирата и на којашто се прикачени жиците. Има и уште

ова укажува дека иако лирите биле преземени од Истокот, во рацете на музичарите тие го менувале и развивале својот облик, на што укажува и континуитетот на традицијата, почнувајќи од минојскиот период, преку микенската цивилизација до класичниот период и понатаму.<sup>34</sup>

Лирите<sup>35</sup>, главно, се составени од два странични лака, кобилица, спојки што ја прицврстуваат кобилицата за лаковите и звучна кутија. Лаковите се изработувале, главно, од дрво, понекогаш и од слонова коска или животински рогови, а звучната кутија најчесто од дрво.<sup>36</sup> Жиците<sup>37</sup> се изработувале од овчји црева<sup>38</sup> и жили<sup>39</sup>. Тие се прицврстувале со струник за основата на звучната кутија и поминувале преку носач (магаренце, мала кобилица),<sup>40</sup> којшто ги оддалечувал од звучната кутија, и на крајот се закачувале на кобилицата. Музичарите удирале по жиците со прсти или со *плектирон* (перце),<sup>41</sup> држејќи ја лирата исправе-

еден назив за кобилица во нашиот јазик – магаренце, но овој збор веќе е исчезнат кај музичарите и изработувачите на музички инструменти. Значи *кобилица* би можела да биде и *носач*, *мост*. Кај некои видови лири немало *чиви* за штимање на жиците, туку тие биле врзувани директно за *кобилица*, што сметам дека е случај и со формингата во Хомеровото време. *Чиви* се јавуваат подоцна со развојот на професионалните китари. Затоа го земам терминот *кобилица* за грч. *ζυγόν, χορδοτόνον*, за да се избегне мешањето со *κόλλοψ*, што одговара на нашиот збор *чивија*.

<sup>33</sup> в. сл. 9, 10, 11.

<sup>34</sup> За време на востанието на Симон бар Кохба против Римјаните, востаниците ковале монети, со натпис „За слобода на Израел“ во чија средина е претставен *кинор*, коишто потекнуваат од 132–135 н.е. Многумина историчари веруваат дека всушност тоа е кинорот на Давид, познат насекаде како *Давидова харфа*. Оваа лира, всушност, претставува единствен пример на симетрична лира којашто многу наликува на хеленската *киџара* – со еднакви лакови од двете страни, еднаква должина на жиците, кобилица поставена при крајот на лаковите, а не на крајот (в. поопширно во "Ancient Israel", *Music in the Ancient World*, Haifa Music Museum and AMLI Library, Israel 1979). Меѓутоа, ако се има предвид дека монетите се далеку од времето на Давид (XII век ст.е.), малку е веројатно дека станува збор за кинорот на кралот Давид.

<sup>35</sup> Потеклото на зборот *лира* е непознат. Општоприфатено е дека зборот е заемка од некој друг јазик (иако имало многу обиди да се пронајде неговата етимологија, во кои обиди јас лично се сомневам, бидејќи не ја исклучувам можноста зборот да е изведен како подражавање на звукот на инструментот). Исто така и зборовите *φόρμιγξ* (-ιγξ е стар суфикс, глаголот *φορμιζω > φορμιγ-ω*) и *κίθαρα* се смета дека не се грчки. М. L. West (1992, 51) ја остава можноста дека можеби хомерскиот назив *κίθαρις* е модификација на *κίθαρος* којшто се јавува во медицински текстови со значење на 'торакс, граден кош,' а можеби првобитно означувал 'дрвен сандак (кутија)' направен од туѓинци.

<sup>36</sup> Немањето доволно сведоштва за лирата, и покрај нејзината голема популарност, се должи, во најголем дел, на нејзината изработка од дрво.

<sup>37</sup> *χορδαί, νεύρα*.

<sup>38</sup> *Одисеја*, 18. 408.

<sup>39</sup> Понекогаш, можеби, и од лен (M. L. West, 1992, 57).

<sup>40</sup> *μαγάς, -άδος*, η 'мост на китара,' *GEL s.v.*, сп. *DELG s.v.*

<sup>41</sup> *πλήκτρον, plectrum*.

на, придржувајќи ја со лента,<sup>42</sup> којашто била прицврстена за зглобот на левата рака. Разните видови се разликувале според обликот на самата лира и според обликот на звучната кутија. Кај *киџарата* и *формингата*, лаковите се издлабени и претставуваат продолжение на звучната кутија од основата,<sup>43</sup> додека кај стандардниот тип на *лира*, звучната кутија е отворена желкина школка на којашто се прикачени лаковите, како кај *хелиската* (желкина) лира и *барбитонот*.<sup>44</sup>

Стандардниот тип на *лира* (*χέλυς*) не е посведочен во микенската цивилизација.<sup>45</sup> Има обиди да се докаже дека пронајдените желкини школки во микенското светилиште кај Филакопи на Мелос (доцен хеладски IIIа период, околу 1325–1275 г. ст.е) се остатоци од *лира*, бидејќи на три фрагменти се забележуваат внимателно издлабени отвори, коишто би можеле да служат за поставување на лакови на лира. Т. Hägg анализирајќи ја *Хомерската химна* на Хермес во којашто се опишува начинот на којшто богот ја измислил лирата, се сомнева во толкувањето на желкините школки од Филакопи како делови од лира.<sup>46</sup> Х. Д. Робертс проучувајќи сочувана желкина лира (во British Museum) за да ја открие точната намена на отворите на желкините школки од Филакопи, заклучува дека издлабените отвори се исти со отворите на лирата од British Museum.<sup>47</sup> Но, можни се и други објаснувања.<sup>48</sup> Сигурно е дека првата уметничка претстава и првото сведоштво за постоење на

<sup>42</sup> *τελαμών*.

<sup>43</sup> целото тело на лирата претставува звучна кутија.

<sup>44</sup> Самиот збор *χέλυς* означувал *лира* (во поезијата зборот стоел наместо *λύρα*), всушност за Хелените само лирата од желкина школка е *λύρα* (в. сл. 12). Барбитонот (*βάρβιτον*, *βάρβιτος*) се разликувал од желкината лира по тоа што имал подолги и поголеми лакови, со тоа и, подолги жици. Според тоа се претпоставува дека имал и подлабок тон од стандардната желкина лира. Постои и еден обид да се реши етимологијата на *лирата* од М. Грошељ ("Етима Граеса," *Жива Антика*, том 2, 1955, 229), кој смета дека зборот *λύρα* е изведен од корен \**leul lū* – 'шуплина (*cavum*),' што може да биде поврзано со обликот на желкината школка.

<sup>45</sup> Не постојат сведоштва ниту во минојската цивилизација.

<sup>46</sup> Т. Hägg, "Hermes and the Invention of the Lyre. An Unorthodox Version," *Symbolae Osloenses* 64, 1989, 63 n.102.

<sup>47</sup> Н. Д. Робертсон, "Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre," *World Archaeology* 12, 1981, 303–312. Тој заклучува дека желкините школки од Филакопи се делови од лира и смета дека лаковите и кобилицата биле изработувани од смоквино дрво, исто како и кај желкината лира од British Museum. Тврдењето го поткрепува со фактот дека и египетските харфи се изработувале од смоквино дрво (L. Manniche, 1991, 41). Со ова тврдење се согласува и Ц. Јангер (1998, 17).

<sup>48</sup> Египтјаните ги правеле звучните кутии на тамбурите (кртуните) од мали желкини школки (L. Manniche, 1991, 45–46; Т. Hägg, 1989, 55), што нè наведува на сомнеж кон теоријата на Х. Д. Робертс.

желкината лира во Егејот потекнува од крајот на VIII век ст.е.<sup>49</sup> Можеби *хелискајта лира*, како вид на лира, претставува подоцнежна иновација на Хелените, бидејќи нема цврсти докази за нејзиното постоење во бронзеното доба, ниту во геометрискиот период, ниту, пак, се среќава во Хомеровите епови.<sup>50</sup> Има сведоштво од минојскиот период за постоење на *триаголна лира*, ликовна претстава од Акротири (Тера, од доцниот минојски IA период, 1550–1450 г. ст.е.).<sup>51</sup> Претставени се мајмуни со дигнати мечеви и ножници, најмалку два се насликани, како свират на триаголни лири.<sup>52</sup> Триаголната лира има лакови кои завршуваат во форма на паткини глави, свртени една кон друга, засводен струник,<sup>53</sup> но нема звучна кутија.<sup>54</sup> Интересно е што нема друго сведоштво за постоење на ваква лира во Егејот, Египет или на Блискиот Исток.<sup>55</sup> На глинени садови од геометрискиот период се среќаваат триаголни лири,<sup>56</sup> но тешко е да се докаже постоењето на ваков вид лира во минојскиот период, дали уметникот подражавал вистински примерок, за да може да се зборува за некаков континуитет во развојот на овој вид лира. Постоењето на лирите, со звучна кутија во облик на инструментот, како *форминџа* и *киџара*, е потврдено во микенската цивилизација. Но на плочката од Теба, TH Av 106.7, среќаваме *ru-ra-ta-e* 'двајца свирачи на лира,' што покажува дека, најверојатно, термините *форминџа* и *киџара* не им биле познати на Микенците.<sup>57</sup> Значи терминот

<sup>49</sup> D. Paquette, *L'Instruments de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984, 145ss; M. Maas – J. Mc. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven /London, 1989, 36–9, 48–52, 81–94.

<sup>50</sup> Хомер употребува само два збора за ист инструмент – *φόρμιγξ* и *κίθαρς*, најверојатно, лира со кружна основа и звучна кутија во облик на телото на лирата.

<sup>51</sup> N. Marinatos, *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*, Athens 1984, 114, pl. 80.

<sup>52</sup> Сините мајмуни се мошне присутни во минојската уметност и уметноста на островот Тера, но не и во микенската. Најверојатно пристигнале од Египет како домашни миленици, а поврзани се со шафранот и со непозната минојска божица (J. G. Younger, 1998, 15).

<sup>53</sup> Жиците не се закачени за основата, заради аголот, туку на засводен струник.

<sup>54</sup> Заради оштетеноста на фреската не може да се одреди бројот на жиците.

<sup>55</sup> Н. Платон ("Μινωϊκὴ Λύρα", *Архајолоγικὴ Εταιρεία Αθηνών*, 1966, vol. 3, p. 208–10, pl. 67, fig. 1) се обидува од два фрагмента од алабастер да реконструира лак на триаголна лира, бидејќи едниот фрагмент завршува со паткина глава, што потсетува на претставата на триаголната лира од Акротири. Но ова претпоставка на Платон не е прифатена, бидејќи е невозможно лак на лира да биде изработен од алабастер (гипс). Таквата лира би била премногу крута за да ја издржи напнатоста и вибрациите на жиците.

<sup>56</sup> M. Wegner, *Music und Tanz*, (*Archaeologia Homerica*, U) Göttingen, 1968, cat. 27.

<sup>57</sup> Зборот *форминџа* е присутен кај Хомер и во раната хеленска поезија. Пиндар ги користи термините *лира* и *форминџа* за ист инструмент, лира со звучна кутија во облик на инструментот. Останатите поети ги употребуваат наизменично и двата

\**ru-ra /lyrā/* во микенскиот грчки јазик всушност се однесува на инструментот којшто во класичниот период се нарекува *киџара* или *форминџа*, бидејќи нема сигурни докази за постоење на *желкина* (*хелиска*) *лира* на којашто во класичниот период се однесувал терминот *λύρα*.

\**ru-ra /lyrā/*<sup>58</sup>

Најраното сведоштво за обликот на микенската лира се среќава на еден отпечаток<sup>59</sup> од работилницата во Малија во Кносос, којшто потекнува од средниот минојски II период (околу 1800–1700 г. ст.е.). Во сличен облик микенската лира е претставена на фреската на саркофагот од Агија Тријада од минојскиот период (доцен минојски IIIA период, околу 1400–1325 г. ст.е., в. сл. 13). Речиси ист приказ на процесорија и свирач на лира среќаваме и на друга фреска од Агија Тријада од истиот период,<sup>60</sup> за којашто е општоприфатено дека е насликана од истата рака, којашто го насликала саркофагот. Идентичен е и подоцнежниот приказ од Пилос (в. сл. 14), датиран околу 1275–1200 г. ст.е. (доцен хеладски IIIB период), што укажува дека специфичниот облик почнале да го развиваат минојските мајстори, којшто Микенците го презеле, продолжувајќи ја и развивајќи ја традицијата на изработка и свирење на овој вид лира.<sup>61</sup> Истиот облик е забележан и на една амфора од Ситеја (Доцен минојски IIIA период, околу 1325 г.).<sup>62</sup> Но веќе на земјените садови пронајдени во работилницата во Ханија (Калами) на Крит (до-

термина (в. поопширно М. Маас – Ј. М. Snyder, 1989, 79s.). Класичните автори од IV век ст.е. разликуваат *киџара*, *лира* и *барбийон* како различни инструменти (Платон, *Политијеја*, 399d; Аристоксен фр. 102 итн.), а не го спомнуваат терминот *форминџа*, што бил, најверојатно, строго поетски збор којшто се употребувал во одредено време.

<sup>58</sup> Многумина автори микенските лири ги насловуваат како *форминџи*, заради видот на инструментот, со звучна кутија во облик на инструментот. Исто така и според Хомеровиот назив на овој вид лира (в. бел. 50), алудирајќи на некаков континуитет на спско пеење од бронзеното доба до Хомер (в. долу т. 7). Но, како што е кажано погоре, го земам насловот – „\**ru-ra /lyrā/*“ за да се доближам до најверодостојниот термин којшто го користеле Микенците. Затоа, понатаму во текстот ќе го користам терминот – *микенска лира*, иако овој вид лира во класичниот период се нарекува *киџара* или *форминџа*.

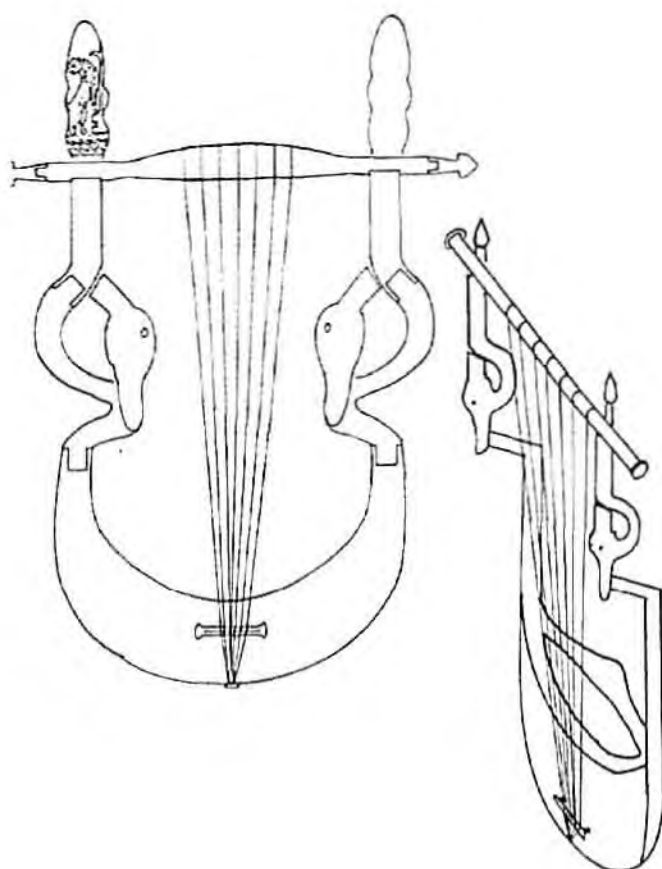
<sup>59</sup> *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel*, II, ed. I. Pini, Berlin 1964, 2.33.; М. Маас – Ј. М. Snyder, 1989, fig. 2d.

<sup>60</sup> М. Маас – Ј. М. Snyder, 1989, p. 2 (авторите погрешно ја датираат фреската); С. Long, *The Ayia Triadha Sarcophagus*, Göteborg: Paul Åströms Förlag, *Studies in Mediterranean Archaeology*, vol. 41, 1974, 36 ff. fig. 43.

<sup>61</sup> По бронзеното доба овој посебен вид на егејска лира се среќава во струрска Италија, само со поголеми лакови (в. поопширно В. Ајн, *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*, Frankfurt 1963, 187 E/1).

<sup>62</sup> М. Маас – Ј. М. Snyder, 1989, 220 n. 2, 8, fig. 2c.

цен минојски ПIV период, околу 1275 г. ст.е.),<sup>63</sup> се претставени нови облици на микенска лира (в. сл. 16), коишто веќе потсетуваат на обликот на формингата и китарата од времето на Хомер. Во рацете на микенските свирачи и мајстори инструментот продолжил да се развива. За тоа сведочи и пронајдената заветна ситна бронзена лира, којашто наликува на класичната китара, во светилиштето на Аполон близу Спарта од крајот на доцниот хеладски период (1100 г. ст.е.) или раното железно доба.<sup>64</sup> Пронајдени со многу најразлични делови од лири во Спарта и Микена, најчесто изработени од слонова коска,<sup>65</sup> што ја потврдува присутноста и популарноста на лирата во микенската цивилизација.



Сл. 15 – Реконструиран цртеж на микенска лира.  
(Според J. G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 1998, pl. 6.)

<sup>63</sup> Ibid. fig. 2b.; J. G. Younger, 1998, pl. 14.

<sup>64</sup> B. Aign, 1963, p. 84 V/3; M. Wegner, 1968, cat. 139.

<sup>65</sup> в. поопширно J. G. Younger, 1968, 61–3.



Сл. 16 – Земјани садови пронајдени во Калами на Крит (околу 1275 г.).

Микенската лира (в. сл. 15) има специфичен облик.<sup>66</sup> Звучната кутија, т.е. основата на лирата е тркалезна, во облик на буквата С. Лаквите се поделени во два дела: првиот дел, почнувајќи од крајот на основата во форма на круг завршува со паткина глава, чиј клун го допира спојот меѓу основата и лакот; вториот дел почнува од врвот на првиот лак, во облик на мал држач, поставен вертикално, на којшто во средината била прицврстена кобилицата. На сите претстави микенската лира ја гледаме од предната страна. Како изгледала задната страна на звучната кутија не е познато.<sup>67</sup> Исто така на претставите не се забележуваат гласници<sup>68</sup> ниту пак чивии. Постои хипотеза дека некакви чивии за штимање на жиците се наоѓале на основата на лирата, евентуално на струник,<sup>69</sup> но од ликовните претстави не се забележува дали жиците ја допираат основата на звучната кутија. На лирата претставена на земјен сад од Калами (в. сл. 16) се забележува засводен струник, поставен на звучната кутија, но во овој случај и обликот на лирата е поинаков од стандардниот. На фрагменти од кобилици пронајдени во гробницата кај Мениди во Атика се забележуваат дупчиња коишто

<sup>66</sup> Ваков облик на *лира* не е потврден во Источниот Медитеран, ниту во класичниот период, единствено подоцна во етруска Италија.

<sup>67</sup> Класичната китара имала издадена задна страна и рамна или малку заоблена предна страна (M. L. West, 1992, 54).

<sup>68</sup> Отвори на телото на звучната кутија од каде излегува звукот.

<sup>69</sup> M. Maas – J. Mc. Snyder, 1989, p. 220 n. 9.,

можеби служеле за чивии.<sup>70</sup> Но и покрај разните претпоставки останува нејасно како музичарите ги штимале жиците на микенската лира.

Во гробницата кај Мениди (доцен хеладски IIIВ период, околу 1275–1200 г. ст.е.) пронајдени се делови од две други лири, од коишто во Националниот музеј во Атина е направена реконструкција на китара, која има облик каков што не се среќава ниту во бронзеното доба ниту во класичниот период.<sup>71</sup> Фрагментите и плектронот се направени од слонова коска. Звучната кутија е во облик на правоаголна кутија чиј пречник е поголем од растојанието меѓу двата лака. Лаковите се издигаат вертикално, поставени паралелно, во облик на лат. буква U, споени во форма на основа, така што лежат на звучната кутија. Носачот на жици е поставен на спојот на лаковите, но не е јасно каде се закачувале жиците. На кобилицата има 8 дупки, значи 8 жици. Самиот облик е нејасен. На оваа лира не би можело да се свира на традиционален начин: стоејќи или седејќи. Обликот на звучната кутија е гломазен што оневозможува да се држи инструментот, а нејзината рамна основа наведува дека единствен начин да се свира на инструментот е да биде поставен на рамна подлога. Од друга страна, пак, висината на реконструираната китара е околу 50 см. Можеби, ако е вистинита оваа реконструкција, претставува уметничка скулптура што подражава еден друг вид микенска лира, т.н. *циновска лира*, којашто е потврдена во Источниот Медитеран.<sup>72</sup>

#### *ru-ra-ta-e llyrātahel* – 'двајца свирачи на лира'

При неодамнешните ископувања во Теба пронајдена е плочка, TH Av 106, напишана со линеарното Б писмо на која што среќаваме *ru-ra-ta-e* 'двајца свирачи на лира'.<sup>73</sup> Ова откритие има особена важност,

<sup>70</sup> M. L. West (1992, 61) смета дека овие дупчиња служеле за поставување чивии околу кои се прицврстувани жиците, но дека тие не ротирале.

<sup>71</sup> Оваа реконструкција е доста оспорувана, заради обликот којшто нема никаква потврда во Егејот (M. Mass – J. Mc. Snyder, 1989, XVII; J. G. Younger, 1998, 22 итн.)

<sup>72</sup> в. горе стр. 31.

<sup>73</sup> Ископувањата во Теба траеле од крајот на 1993 г. до крајот на Март 1995 г., под раководство на В. Аравандинос, при што е пронајден архив со документи, во којшто е пронајдена плочката. Првпат плочката е објавена од В. Аравандинос во "Mycenaean Texts and Contexts at Thebes: The Discovery of New Linear B Archives on the Kadmeia," *Floreat Studia Mycenaea* I, Salzburg, Wien 1999, p. 62–4, а потоа, заедно со останати пронајдени плочки, во V. Aravantinos – L. Godart – A. Sacconi, *Thèbes. Fouilles de la Cadmée. I. Les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou. Édition et commentaire*, Pisa – Roma 2001, 31–2, 176–8. L. Godart прави уште една анализа на оваа плочка, со посебен акцент врз *ru-ra-ta-e*, во "Il nome dell'aedo nella Grecia dell'Età del Bronzo," *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. IX, vol. XII, fas. 1, Roma 2001.

бидејќи претставува прво и единствено пишано сведоштво за името на инструментот лира и свирачите на лира во бронзеното доба.<sup>74</sup>

В. Аравандинос прво го идентификува *ru-ra-ta-e* како дуал од *\*ly-rastas*,<sup>75</sup> изведен од глаголот λυράζω. С. J. Ruijgh,<sup>76</sup> смета дека поточна идентификација е *\*lyrātās*,<sup>77</sup> а во подоцнежниот грчки јазик именката *\*λυριστής* е изведена од глаголот λυρίζω, каде што суфиксот *-ίζω* е по аналогија на κίθαρίζω.<sup>78</sup> Микенските глаголски именки имаат формант *-τήρ* (како *ra-pte ῥαπτήρ*), а само во јонскиот и атичкиот говор формантот *-τήρ* бил заменет со *-τής*. Оваа забелешка делумно ја прифаќаат и В. Аравандинос<sup>79</sup> и Л. Годарт<sup>80</sup> – *\*λυραστής*, но остануваат на ставот дека именката е изведена од глаголот λυράζω. Меѓутоа, јас сметам дека повеќе држи толкувањето на С. J. Ruijgh. *Ru-ra-ta-e* ја потврди и идентификацијата на личното име *Ru-ro* (KN V 832, PY Aq 64, PY Jo 438) како Λύρος,<sup>81</sup> којашто досега се сметаше за несигурна.<sup>82</sup> Дали името изведено од лира било прекар на музичар<sup>83</sup> или, пак, како популарно име било присутно во микенскиот свет, останува нејасно. На плочките PY Aq 64.4 и KN Jo 438.6 по името следи *mo-ro-pa<sub>2</sub> /mo(i)roqq'ās/* 'поседник на дел,' што претставува титула на функционер во микенското општество. За каква титула станува збор не е познато. Можеби претставува титула на земјопоседник, но постојат претпоставки дека можеби станува збор за поседник на култна земја,<sup>84</sup> бидејќи збунува фактот што истото име носи иста титула на две различни места – Кносос и Пилос – во различни периоди. Сето ова покажува дека самото име уживало популарност меѓу дворската и провинциската аристократија на микенското општество,<sup>85</sup> а дали таа титула имала некаква врска со инструментот *лира*, од

<sup>74</sup> За лира в. повеќе бел. 35 и стр. 31.

<sup>75</sup> V. Aravantinos, 1999, 64.

<sup>76</sup> Писмо од 12. XII 2002 г.

<sup>77</sup> Според дуалот *e-qe-ta-e /heq'etahel/ : e-qe-ta /heq'etās/* и *ru-ra-ta-e /lyrātahel/ : \*ru-ra-ta /lyrātās/*, споредено со σφενδονήτης < σφενδονάτης 'прачка,' изведено од σφενδόνη < σφενδόνᾱ 'прачка.'

<sup>78</sup> κίθαρις = κίθαρα, в. бел. 35.

<sup>79</sup> V. Aravantinos – L. Godart – A. Sacconi, 2001, 178.

<sup>80</sup> L. Godart, 2001, 4, 10.

<sup>81</sup> Машко име Λύρος е потврдено во грчкиот јазик, кај Аполониј Родиски (3, 12, 2) како син на Афродита и Анхис. Кај Аполониј Родиски (2, 931) среќаваме и женско име Λύρα/η, ќерка на Дафне (сп. J. Chadwick, *Docs*<sup>2</sup> 581).

<sup>82</sup> */Luros/* [Λύρος]. Сп. и Λύρος : λύρα = Πύλος : πύλα.

<sup>83</sup> Можеби станува збор за семејна традиција, по што и носителот на името го добил тоа име.

<sup>84</sup> F. A Jorgo, *Diccionario Micénico, I*, Madrid, 1985, 458–9.

<sup>85</sup> П. Хр. Илиевски за титулите смета дека колку пониско се слегува по микенската хиерархија, толку понејасни се нивните функции, главно технички термини, тесно поврзани со организацијата на самото општество. Кога исчезнала микенската

што е изведено името – останува непознато. Сличен е случајот и во нашата народна антропонимија каде што не ретко се среќаваат презимиња и лични имиња изведени од музички термини и инструменти.<sup>86</sup>

Од плочката TH Av 106, за жал, е сочуван помал дел од особено голема плочка, којашто според пресметките на В. Аравандинос, би требало да има димензии слични на т.н. „Голема плочка“ од Кносос – KN As 1516.<sup>87</sup> Текстот претставува список на, најмалку 22 мажи. Повеќето мажи се означени со нивните лични имиња, а само *ka-na-pe-we*<sup>88</sup> и *ru-ra-ta-e* се апелативни именки. Судејќи според останатите пронајдени плочки од Теба и аналогиите на текстот со други (KN As 1516), а и според хетитските и други источни модели, во списокот се запишани лица коишто биле одредени за ритуални потреби на храмовите.<sup>89</sup> Сведоштва за занимања како тепавичари<sup>90</sup> и свирачи на лири најчесто се пронаоѓани во околината на храмовите, за што сведочат и хетитските текстови.<sup>91</sup> Најверојатно овие лица, а со нив и двајцата свирачи на лира, биле поврзани со култот на Мајката Земја – Деметра, која според Аравандинос, Годар и Сакони во Av серијата се јавува и со синонимот *Si-to*,<sup>92</sup> а поголемиот број плочки од Fq и Gf се однесуваат на дајби што ѝ се даваат на *Ma-ka*, идентификувана како *Mā Gā = Μητηρ Γή*, 'Мајка Земја.'<sup>93</sup>

L. Godart смета дека сите ликовни претстави на свирачи на лира се поврзани со религијата.<sup>94</sup> Очигледно е дека свирачот на лира насликан на саркофагот од Агија Тријада (в. сл. 13) учествува во погребен обред, исто и свирачот во процесијата од Агија Тријада,<sup>95</sup> во некаков

---

форма на општествено уредување, се заборавиле и термините, затоа што повеќе не се употребувале (*Животојот на Микенциите во нивните писмени сведоштва*, МАНУ, Скопје, 2000, 344).

<sup>86</sup> како: Гајдаров/ски, Гајдарциски, Гајдацев, Свирков/ски, Зурлова, Сурлациски, Тамбура, Тамбурковски, Тамбурка, Тапанов, Тапанцев/ски и др. (в. *Речник на презимињата кај Македонциите*, Скопје I 1994, II 2001, s. vv.

<sup>87</sup> V. Aravantinos, 1999, 63.

<sup>88</sup> κναφήρες 'тепавичари, валавичари.'

<sup>89</sup> V. Aravantinos, 1999, 64.

<sup>90</sup> П. Хр. Илиевски во својот приказ на V. Aravantinos – L. Godart – A. Sacconi, *Thèbes. Fouilles de la Cadmée. I. Les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou. Édition et commentaire*, Pisa – Roma 2001, (*Жива Антика* 51, Скопје 2001 г., стр. 89), изразува сомневање во тврдењето на авторите дека сите професии на плочките биле поврзани со култот. Зошто би морало тепавичарите да бидат храмовни службеници?

<sup>91</sup> Но сепак нема писмени докази за дестинацијата на лицата на оваа листа.

<sup>92</sup> Σιτώ, спитет на божицата Деметра.

<sup>93</sup> V. Aravantinos – L. Godart – A. Sacconi, 2001, 370–1, 393.

<sup>94</sup> L. Godart, 2001, 9.

<sup>95</sup> Ibid. Но L. Godart прави грешка, бидејќи ја прифаќа грешната реконструкција на оштетената фреска од Кносос на А. Еванс (*The Palace of Minos*, II, pp 721–2, fig. 450 A Pl. XXVI), наведувајќи ја како сведоштво за постоење на аојди во овој период.

обред. На фреската од Пилос, меѓу останатите насликани учесници на гозбата во палатата, аојдот исто така се поврзува со религијата. Но, сметам дека е тешко оваа констатација да се потврди и за ликовните претстави на земјаните садови од Калами (в. сл. 14 и 16).<sup>96</sup> Најверојатно и *ru-ra-ta-e* припаѓаат на истата сфера. На претставите од Пилос и Калами има насликано птици покрај свирачите на лира.<sup>97</sup>



106 (Av)			(304)
.1			] ne-ti-ja-no VIR 1
.2		] VIR 1	o-pi-ja-ro VIR 1
.3	]ke-re-u-so	VIR 1	si-mi-te-u VIR 1
.4	]na-e-si-jo	VIR 1	te-u-ke-i-jo VIR 1
.5	]ta-me-je-u	VIR 1	ka-na-pe-we VIR 6
.6	]sa-nwa-ta	VIR 1	a-re-pe-se-u VIR 1
.7		] VIR 1	ru-ra-ta-e VIR 2
.8			]ra VIR 1
.9		<i>inf. mut.</i>	

Thèbes, inv. 28423.

Сл. 17 – TH Av 106, на која во седмиот ред се запишани *ru-ra-ta-e*  
(Според V. Aravantinos – L. Godart – A. Sacconi, *Thèbes. Fouilles de la Cadmée...*, 31).

Веќе одамна во науката оваа реставрација се смета за грешна, така што никој од оние што се занимаваат со оваа проблематика не ја споменува.

<sup>96</sup> Ibid. Дури L. Godart пејачот на земјениот сад од Калами го поврзува со митскиот пејач Орфеј, што сметам дека е, речиси, невозможно да се докаже. Ликовната претстава на садот е доста лошо и нејасно насликана, за да може да се извлекуваат слични тврдења.

<sup>97</sup> Можеби симболиката се однесува на милозвучниот тон на микенската лира.

Подоцнежниот грчки назив за пејач, којшто го среќаваме и кај Хомер е *αοιδός*, збор што и покрај очекувањата на многумина, не е потврдено на микенските плочки. Можеби е збор којшто подоцна се јавува и им бил непознат на Микенците. Затоа имаме само *свирачи на лира*. Но од ликовните претстави забележливо е дека, всушност, станува збор за она што во класичниот период ќе добие име – *κίθαρῳδός*.

За начинот, звукот и видот на песните коишто микенските пејачи ги пееле, најверојатно култни песни, не постојат сведоштва за да се расправа,<sup>98</sup> но за видот на лирата на која што свиреле *ru-ra-la-e* постојат, иако несигурни. Покрај многуте фрагменти пронајдени низ микенските наоѓалишта и ликовните претстави на стандардниот тип на микенска лира (в. горе), деловите, најдени во Мениди од коишто е направена реконструкција на лирата (китарата) во Националниот музеј во Атина, потекнуваат од истиот период како и плочките од Теба – од околу 1250 г. ст.е. Самиот облик на оваа реконструкција нè наведува на мислење дека станува збор за скулптура којашто подражава поголема лира. Гломазниот облик, рамната правоаголна звучна кутија, којашто наликува повеќе на постамент, основа со намена да лежи добро на земја и неможността таа да се свири на начин како останатите лири од овој период упатуваат на еден таков заклучок.<sup>99</sup> На скршено парче од кратер од Навплион и на земјен сад од Калами (в. сл. 16), коишто исто така потекнуваат од околу 1250 г. ст.е., свирачите на лира се претставени со иста големина како лирата.<sup>100</sup> Постојење ваков вид лира т.н. *циновска лира*,<sup>101</sup> со од 8–9 жици, поставена на голема звучна кутија, во облик на основа (постамент), на која свират *двајца свирачи*, стоејќи еден наспроти друг е посведочено во Источниот Медитеран.<sup>102</sup> Ваква лира се среќава на еден релјеф во Амарна со 8 жици, уште и една многу повисока, на друг релјеф, со 9 жици. Во Египет овој инструмент бил воведен од туѓинци во амарниниот период, од околу 1300 г. ст.е.<sup>103</sup> Но, не успеал да стане популарен, така што не се задржал подолг период во Египет. Ваков вид на лира, на која свиреле двајца свирачи, е посведочен и на една хетитска ваза, откриена во Inandyk, која се наоѓа во Музејот на Анкара. На микенските претстави се среќава само по еден свирач на лира, главно во религиозен контекст. Немаме сведоштва за

<sup>98</sup> В. т. 2.

<sup>99</sup> В. поопширно стр. 33, особено за бројот на жиците. Од истиот период потекнува и насликаниот свирач на лира од палатата во Пилос, којшто свири на стандардна микенска лира.

<sup>100</sup> Сепак не може многу да се верува на овие претстави, в. бел. 96.

<sup>101</sup> В. стр. 40.

<sup>102</sup> В. бел. 28, 29.

<sup>103</sup> L. Manniche, 1991, 90–1.

постоење на инструментални состави, како во другите цивилизации во Медитеранот. Затоа, малку и изненадува појавата на двајца свирачи на лира за потребите на верските обреди во чест на Мајката Земја. М. Бабич го дефинира дуалот како 'природен пар' што го објаснува со примери од неколку плочки.<sup>104</sup> Дали би можело ова да го примениме и на дуалот *ru-ra-ta-e //yrātahe/*?<sup>105</sup> Можеби овие 'двајца свирачи на лира,' се буквално *двајца свирачи на една лира* – т.н. *циновска лира*, којашто опстојувала покрај стандардната микенска лира.<sup>106</sup> Во овој период, околу 1300–1250 г. ст.е., на вазите и садовите се забележуваат насликани микенски лири, коишто веќе се доближуваат до обликот на Хомеровата китара и китарите од геометрискиот период.

### *Ki-nu-ra, Kivúpaç*

Личното име *Ki-nu-ra*, идентификувано како *Kivúpaç* (*Kivúpḗç*)<sup>107</sup>, се јавува на две плочки во Пилос – PY Qa 1301 и Vn 865.7.<sup>108</sup> Можно е да се јавува и на оштетениот дел на PY Aq 218.4, поврзано како на PY Qa 1301 со *te-nu-a<sub>2</sub>*, што означува титула на функционер.<sup>109</sup> Интересно е што и *Ki-nu-ra*, лично име изведено од име на инструмент, како и *Ru-ro*, е поврзано со титула на функционер во микенското општество.<sup>110</sup> На плочката Vn 865.7, *Ki-nu-ra* е *na-u-do-mo /naudomos/* 'градител на кораби, корабар.'<sup>111</sup>

Името потекнува од евр. *kinnōr*, вид лира што одговара на хеленскиот инструмент *κιθάρα*.<sup>112</sup> *Kinnōr* е еден од најстарите и најпопуларните инструменти во Источниот Медитеран. Зборот се појавува во клинописите во древна Ебла, Сирија околу 2400 г. ст.е. Се среќава насекаде низ Источниот Медитеран, во асирските, хурските, хетитските и египетските текстови. Покрај писмените има и многу археолошки

<sup>104</sup> M. Babič, "The use of dual in Mycenaean Greek," *Hesperia*, во печатење.

<sup>105</sup> Не постојат примери за споредба за да може сериозно да се земе една ваква претпоставка.

<sup>106</sup> Јасно е дека оваа хипотеза не може да се поткрепи само со еден ваков осамени пример. Можеби новите сведоштва, коишто секојдневно излегуваат од својот заборав, ќе ја потврдат или ќе ја одречат.

<sup>107</sup> Потврдено кај Хомер, *Ил.* Λ 20.

<sup>108</sup> J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, (second edition) Cambridge, 1973, 553.

<sup>109</sup> F. A. Jorgo, *Diccionario Micénico*, I, Madrid, 1985, 360 3. Прифатена е интерпретација на *te-nu-a<sub>2</sub>* како *Μινύαα* (*Хер.* I, 146 s.).

<sup>110</sup> В. стр. 41.

<sup>111</sup> Корабарите биле привилегирана класа во микенското општество, биле ослободувани од плаќање на одредени дажби (П. Хр. Илиевски, 2000, 201).

<sup>112</sup> В. сл. 11.

сведоштва. Неговата популарност влијаела да се рашири низ сите древни цивилизации,<sup>113</sup> а всушност од овој инструмент настанале сите видови преносливи<sup>114</sup> лири во Источниот Медитеран. Се спомнува и во најстарите текстови на *Сџариоџ Завеџ*,<sup>115</sup> а најмногу се врзува за името на царот Давид, којшто бил *kinnōrot*, грч. κίθαρῳδός.

Но, *Ki-nu-ra* како функционер во Пилос, не би можел да има семитско потекло. Можеби *na-u-do-to* од PY Vn 865.7, би можел да има семитско потекло, бидејќи сосема е сигурно дека разни занаетчији крстосувале по Медитеранот во тоа време,<sup>116</sup> но тешко е да се изведе заклучок дека името го добил заради некаква врска со инструментот. Личното име *Κίνυρα* за Хомер е митска личност, легендарен прв крал на Кипар. Можно е одреден крал на островот да имал семитско потекло,<sup>117</sup> бидејќи Кипар, заради својата близина, честопати бил освојуван од семитски народи.<sup>118</sup>

Грчкиот збор *κίνυρα* е изведен од евр. *kinnōr*, но не постои како инструмент во хеленската цивилизација, се сретнува само во грч. превод на *Сџариоџ Завеџ* (Јосиф).<sup>119</sup> А личното име, најверојатно, било прифатено во митски контекст.<sup>120</sup>

<sup>113</sup> в. бел. 29.

<sup>114</sup> што може да се носи.

<sup>115</sup> в. I бел. 14.

<sup>116</sup> W. Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, 1992, особено I-та глава "Greek Contacts with the Orient: The Migrant Craftsmen."

<sup>117</sup> феникиски *knr*, в. É. Masson, *Recherches sur les plus anciens emprunts sémitiques en grec*, Paris, 1967, 69.

<sup>118</sup> Можеби митовите за овој легендарен крал, го популаризирале ова име во Егејот, а не е исклучено и заради популарноста на самиот инструмент.

<sup>119</sup> É. Masson, 1967, 69; M. L. West, 1992, 60.

<sup>120</sup> Присуството на личното име на пилските плочки можеби укажува на постоење на историска личност или пак на митски киклос којшто бил присутен во Микенскиот свет, што го популаризирало ова име.

## Дувачки инструментиѝи

### Авлоси – *au-ro?* – *αύλοι*

5. Основното значење на зборот *αύλος* е 'цевка.' Музичкиот инструмент *αύλος* бил цевка со мелодиски отвори и двојазична писка.<sup>121</sup> Авлетистот, речиси секогаш, свирел на два авлоса, по еден во едната и другата рака. Затоа, најчесто, се спомнуваат во множина *αύλοι*.<sup>122</sup> Долго време овој инструмент бил погрешно преведуван како *флејѝа*.<sup>123</sup> Воздухот во цевката влегувал преку двојазична писка, исто како кај *зурлаиѝа*, и подоцна развиената *обоа*. Но, сепак останува проблемот на неговиот превод.<sup>124</sup> проблемот е што постоеле авлоси, иако многу поретки, со еднојазична писка, што давале звук сличен на *ѝрнеѝаиѝа*, т.е. *кларинейѝоѝи*.<sup>125</sup> Исто така не можеме да го наречеме 'вид на обоа,' бидејќи *обоаиѝа* е модерен инструмент, поточно *обоаиѝа* е 'вид на авлос, зурла.' Затоа најчесто се користи грчкиот назив,<sup>126</sup> за да се избегнат евентуалните мешања со други инструменти и за да се задржи особеноста на самиот инструмент.<sup>127</sup>

Авлосот бил составен од цилиндрична цевка, на којашто се наоѓале мелодиските отвори, најчесто 5,<sup>128</sup> а некои авлоси имале и *ѝласник* (душник), шести отвор на крајот на цевката, којшто служел како вентил на инструментот. На горниот дел на цевката се додавала помала

<sup>121</sup> Писката била, како и денес, изработувана од трска, но нема сведоштва за изработка на авлоси од трска.

<sup>122</sup> Интересно е што хеленските автори никогаш не го употребувале дуалот *αύλω*, особено би очекувале во атичкиот дијалект, за предмети што очигледно прават пар.

<sup>123</sup> В. I т. 7.

<sup>124</sup> Звукот е ист како кај зурлата и обоата, но не и обликот.

<sup>125</sup> Авлосот со еднојазичина писка бил покус од стандардниот авлос со двојазична писка. Ваквиот вид авлос, со еднојазична писка – грнета, кларинет, се среќава и кај други народи, особено кај Египтјаните (C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, 91s.; L. Manniche, 1991, 28–9), подоцна и кај Етрурците (H. Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, 59 fig. 8).

<sup>126</sup> транскрибиран или транслитериран – *auloi*, *aulos*, *авлос*, *авлоси*, свирачите – *auletes*, авлетисти (в. I бел. 28).

<sup>127</sup> Во класичниот период авлосите биле именувани по возраста на нивните свирачи: *παρθένιοι*, *παιδικοί*, *κιθαριστήροи* (коишто се свиреле во дует со китара), *τέλειοи*, *ὑπερτέλειοи*. Овие имиња можеби одговарале на висината и бојата на звукот на инструментот.

<sup>128</sup> Најраните авлоси имале три до четири мелодиски отвори. Со развојот на самиот инструмент се зголемувал и бројот на мелодиските отвори, па и до осум отвори.

цевка во облик на луковица,<sup>129</sup> чија внатрешност била цилиндрична, каде што била сместена двојазичната писка,<sup>130</sup> на неа се ставал усникот, во форма на инка.<sup>131</sup> Авлосите биле често, иако не секогаш, држени во положба со помош на кожна лента, оглав – *φορβεία*, која поминувала околу образите и над главата на авлетистот, овозможувајќи му да дува посилно.<sup>132</sup> Цевката на авлосот се изработувала од трска, коска,<sup>133</sup> слонова коска, дрво и метал (или коска или дрво, обложени со метал).

Практиката на свирење авлоси во пар е присутна насекаде низ Блискиот Исток и Египет. Пронајдени се пар сребрени авлоси во Ур од 2600 г. ст.е.<sup>134</sup> Насликани парови авлоси среќаваме на месопотамските и египетските споменици. Малите кикладски камени фигурки на авлетисти укажуваат на присуството на овој инструмент во Егејот уште од III милениум ст.е.,<sup>135</sup> а интересно е што и двата авлоса се со иста должина, карактеристика на хеленските авлоси од класичниот период, за разлика од медитеранските, коишто не се со еднаква должина. Речиси на сите ликовни претстави авлетистите се прикажани како свират одеднаш на двата авлоса, со еднаква оддалеченост на цевките, со поставеност на рацете на иста должина на обете цевки и прсти коишто прават идентични движења. Ова наведува дека и на двата авлоса се свират во ист регистар и иста мелодија. Не се забележува ниту разлика во мелодиските отвори, ниту во нивното растојание на еден до друг отвор.<sup>136</sup> Но авлосите од Лувр, од IV век ст.е., покажуваат разлика и во бројот и во поставеноста на мелодиските отвори на цевките.<sup>137</sup> Кај фригискиот авлос е потврдено (в. долу) дека двата авлоси имаат различна улога, авлосот од левата рака претставува бордунска цевка со еден мелодиски отвор, којшто давал една висина на тон, а другиот претставува мелоди-

<sup>129</sup> *ἄλμος*. Авлосот можел да има и два или три *ἄλμοι*. Цевката се нарекувала *βόμβοξ*. Спојката меѓу *ἄλμος* и *βόμβοξ* се нарекува *ὑφολμος*.

<sup>130</sup> *ζεύγος* (што укажува на пар), *γλῶττα*, *γλωττίς* (јазиче). И самите грч. називи на писката го потврдуваат фактот дека не станува збор за флејта.

<sup>131</sup> Кај *зурлаиѝа* усникот и писката се споени во еден дел, т.н. славец, во облик на буквата *T*, којшто ја затвара цевката. Модерниот кларинет (или грнета) еднојазичната писка е поставена на самиот усник, т.н. *ѝифла*. За обликот на деловите на авлосот види поопширно А. Bélis, "Auloi grecs du Louvre", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 108, 1984, 111–122.

<sup>132</sup> Оглавот се среќава насекаде низ Медитеранот, в. поопширно А. Bélis, "La Phorbéia", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 110, 1986, 207–218.

<sup>133</sup> Римската *tibia* се изработувала од коска од елен.

<sup>134</sup> в. I т. 4 и бел. 22.

<sup>135</sup> в. сл. 4, стр. 15.

<sup>136</sup> D. Paquette, 1984, 45 A19.

<sup>137</sup> А. Bélis, "Auloi grecs du Louvre", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 108, 1984, 112–3.

ска цевка, на која што се свирела мелодијата.<sup>138</sup> Практиката на свирење на надолжни флејти (кавали), зурли во пар сè уште се среќава на Балканот, во исламските земји од Египет до Далечниот Исток, но цевките се споени, што овозможува во исто време прстите од обете раце да ги покриваат мелодиските отвори на обете цевки. Ваков вид на авлос и начин на свирење не е забележан во хеленската музика.<sup>139</sup> Сепак, односот меѓу двата авлоса останува нејасен. Како вештите авлетисти свиреле истовремено на двата, каква улога имал левиот, а каква десниот авлос, освен кај некои видови како фригискиот, останува во сферата на хипотезите.



Сл. 18 – Минојски свирач на авлоси.  
Фреска на саркофаг (задна страна) од Агија Тријада, Крит (околу 1400–1325 г. ст.е.).

Покрај кикладски фигурки и минојските ликовни претстави, за свирачи на пар авлоси, во микенскиот период немаме никакви археолошки сведоштва за постоење на ваков вид на инструмент.<sup>140</sup> Сите сведоштва доаѓаат од доцниот минојски период, од којшто повеќето се

<sup>138</sup> Слично кај нашата гајда, која што е од видот на кларинет, со еднојазична, идиоглотна цевка и дувало – бордунска цевка.

<sup>139</sup> Меѓу македонските народни инструменти, постои дувачки инструмент од видот на надолжните флејти – двојанка, којашто се изработува од две цевки: мелодиска и бордунска цевка. Цевките се спосни, а бордунската цевка има само еден, страничен, мелодиски отвор (А. Линин, 1986, 84). Исто така кавалот, најчесто се среќава во множина, како *кавали*, *пар кавали*, со ист штим, но тоа подразбира двајца свирачи, каде што едниот кавал ја води мелодијата (водач), а другиот ја придружува (полагач).

<sup>140</sup> Можеби еден фрагмент од Микена од доцниот хеладски период, луковично цевче изработено од слонова коска, со мало дупче кое се претпоставува дека служело за да се прицврсти усникот на авлосот (J. - C. Poursat, *Catalogue des ivoires mycéniens du Musée National d'Athènes*, Paris 1977, 11, n. 17, pl. II; J. G. Younger, 1998, 63). Но сепак, ако внимателно се разгледа фрагментот, тешко е да се прифати или исклучи ваквото тврдење.

несигурни.<sup>141</sup> На фреската од Агија Тријада, покрај свирачот на микенска лира,<sup>142</sup> се претпоставува дека на оштетениот дел, каде маж ги крева рацете како да држи авлоси, бил насликан свирач на авлоси.<sup>143</sup> Но, сепак оваа претпоставка е несигурна, би можела лесно да се оспори.<sup>144</sup> Единствен сигурен доказ за постоење на авлоси во бронзеното доба е фреската на задната страна на саркофагот од Агија Тријада (в. горе сл. 18). Насликаниот вид на авлоси на фреската е т.н. *фригиски авлоси*, *ἔλυμοι αὐλοί* како што Хелените ги нарекувале авлосите со нееднаква должина, чија лева цевка завршувала со кравји рог.<sup>145</sup> Подоцна овој вид на авлоси се појавува на една бронзена фигурка од Мала Азија, од VIII век ст.е. Свирачот на авлоси носи фригиска шапка.<sup>146</sup> Не постојат сведоштва во класичниот период, но Павсанија го спомнува како типично ориентален инструмент.<sup>147</sup> А. Bélis смета дека класичните фригиски авлоси не се разликуваат по својот облик од стандардните авлоси, но се

<sup>141</sup> На мала фреска од Кносос, од Средниот минојски III период (1650–1550 г. ст.е.) на која е претставена текстилна шара, најверојатно, од женска облека (M. A. S. Cameroop, *A General Study of Minoan Frescoes with Particular References to Unpublished Wall Paintings from Knossos*, PhD diss., University of Newcastle 1974, 311, 433). J. G. Younger, 1998, 66, смета дека станува збор за авлоси што се повторуваат, заради обликот на насликаните цевчињата во пар и затворениот крај на цевчињата. S. Immerwahr смета дека станува збор за тулци за стрели (*Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania 1990, Кп No. 14b). Исто така на еден глинен отпечаток од Палатата во Кносос, од доцниот минојски IIIA период (1400–1275 г. ст.е.) е претставен човек, како оди, со кренати раце нагоре, како да свири на авлос, според анализата на позицијата на рацете на свирачот на авлос од саркофагот од Агија Тријада (A. Evans, 1921–35, III fig. 205). Но авлосите не се гледаат на отпечатокот, што ја отежнува идентификацијата.

<sup>142</sup> в. бел. 60.

<sup>143</sup> C. Long, *The Ayia Triadha Sarcophagus*, Göteborg: Paul Åströms Förlag, *Studies in Mediterraneaen Archaeology*, vol. 41, 1974, 38.

<sup>144</sup> C. Long се води според обредот на принесување жртва насликан на саркофагот од Агија Тријада, каде што се насликани свирач на лира и свирач на авлоси, но на две различни страни. А бидејќи е општо прифатено во науката дека станува збор за ист сликар, како и на фреската на саркофагот, се очекува во сличен ритуал, повторно сликарот да насликал, покрај видливиот свирач на лира, и свирач на авлоси. Но на саркофагот се добива впечаток дека станува збор за две посебни сцени: на едната (каде е претставен авлетистот) се жртвува телс, а на другата (каде е претставен свирачот на лира) се излева жртва леанка, така што е несигурно дали станува за една или пак за две сцени.

<sup>145</sup> Постои и т.н. *лидиски маџадис-авлос*, за чиј точен опис има многу нејаснотии, спомнат од поетот Ион од Хиос (V век ст.е.). Можеби постоел како пар авлоси со нееднаква должина, создаден да се добие октава (в. M. L. West, 1992, 72–3, 91). Зборот, најверојатно, е изведен од *μαγάς* 'носач на жици на лира,' така што инструментот грешно е сметан за вид на харфа. Глаголот *μαγαδίζω* значи 'произведува хармонија (октава),' а не 'свири на харфа.' Ц. Јангер (1998, 30,31) смета дека *авлосиите* насликани на саркофагот од Агија Тријада можеби се *маџадис-авлоси*. Но уште класичните автори се двоумеле за каков вид на инструмент станува збор.

<sup>146</sup> A. Bélis, "L'Aulos phrygien," *Revue Archéologique*, 1986, 21–40.

<sup>147</sup> 5.17.9.

разликуваат според звукот заради различниот внатрешен дијаметар на цевките или различниот број и поставеноста на мелодиските отвори.<sup>148</sup> Се претпоставува дека на десниот авлос, цилиндрична цевка направена од трска, се свирела мелодијата, а левиот авлос, којшто завршувал со кравји рог, извиен нагоре,<sup>149</sup> бил бордунска цевка со длабока боја на тонот.<sup>150</sup>

### аи-го

Иако не постојат археолошки сведоштва за постоење на овој инструмент во микенската цивилизација, сепак со дешифрирањето на знакот \*85 од линеарното Б писмо, од страна на М. Д. Петрушевски и П. Хр. Илиевски, како *аи*,<sup>151</sup> на кноска плочка, KN Sd 4402.a, се прочита *аи-го* идентификувано како *aulos*. Со тоа зборот е потврден во микенскиот грчки, но не како инструмент, туку во неговото основно значење, како *цевка*. Оваа *цевка* претставувала дел од микенската бојна кола. Терминот бил доведен во врска со Хесихиевата глоса *αὐλοτοὶ φημοὶ* 'узди снабдени со свирала.' Жвалото од уздата било, најверојатно во форма на цевка, а при дишењето на коњот се создавал шум за да се плаши непријателот.<sup>152</sup> Можеби ова укажува дека *авлосиѝе* како инструменти не биле присутни во микенското општество.<sup>153</sup>

Нејасно е зошто не се среќаваат *авлосиѝе* во микенската цивилизација, покрај потврденото присуство на овој инструмент низ Источниот Медитеран и насликаниот свирач на авлоси на саркофагот од Агија Тријада од минојскиот период. Најраното сведоштво во Егејот потекнува од крајот на VIII век ст.е.<sup>154</sup> Во Хомеровите епови се среќава само на две места: звуците на авлосите околу логорските огнови на

<sup>148</sup> Овој вид на авлоси е особено присутен во римската уметност, каде што се забележува дека двете цевки се разликуваат и во обликот, покрај должината. Во Рим цевките се изработувале од дрво или коска.

<sup>149</sup> *κεράστης αὐλός, κέραυλος, κερασφόρος αὐλός.*

<sup>150</sup> Заради длабоката боја на тонот, фригиските авлоси се јавуваат во екстатичните култови на Кибела.

<sup>151</sup> M. D. Petruševski – P. Hr. Ilievski, "The Phonetic Value of the Mycenaean Syllabic Sign \*85," *Жива Анѝиѝика*, 8, 1958, 275.

<sup>152</sup> П. Хр. Илиевски, *Живоѝиѝиѝи на Микенѝиѝе во нивниѝе ѝисмени сведошѝиѝа*, МАНУ, Скопје 2000, 270.

<sup>153</sup> На кноските плочки (KN As 604.2, Da 1080+) среќаваме и лично име *Аи-ри-ѝо*, идентификувано како *Αῦλιος* или *Αὐλίων*. Покрај име на пастир, се среќава и во други конотации, сигурно популарно име во Кносос. Но на тебанската плочка, TH Ug 5, името го среќаваме како епитет на антропонимот *Ка-е-са-те-но*, со што се поврзува со хомеровското *αὐλῶπις* – 'конусовиден,' што укажува дека името е изведено како прекар (в. F. A. Jorgo, *Diccionario Micénico*, I, Madrid, 1985, 144). Сп. кај нас: Сурлаѝиски и др.

<sup>154</sup> в. горе.

Тројанците и при свадба опишана на штитот на Ахил.<sup>155</sup> Хомер не ги спомнува авлосите ни при пеењето пајани, принесување жртви, тргнување во битка, тажалки, борби со тупаници (бокс), каде што во подоцнежните периоди е задолжително нивното присуство. Авлосите се свиреле при принесување и излевање жртви. Се сметало дека неговата музика штити од зли духови, па затоа се верувало дека таа музика претставува добар предзнак за извршување на одреден обред.<sup>156</sup> Но, најверојатно, таква популарност *авлосиите* добиваат по времето на Хомер. Не останува никакво друго тврдење, освен дека *авлосиите* биле воведени или повторно воведени во Егејот релативно подоцна, по Хомер, од Мала Азија или Сирија.

### Тритон, школкина труба<sup>157</sup>

Ако на одредени школки од морски полжави се направи отвор за дување на врвовите на школките, се добива *природна труба*. Заради едноставната изработка се претпоставува дека школките труби датираат од првите почетоци на цивилизацијата. Тритоните имале посебна улога во минојските култови,<sup>158</sup> особено во кикладските култови, каде што се среќаваат нивни претстави на камен или мајолика.<sup>159</sup> Исто така и во микенската цивилизација се среќаваат околу светилиштата, што укажува на нивната култна намена. Во класичниот период тритонот се спомнува како инструмент на обичните луѓе, особено меѓу земјоделците, како труба за привлекување на внимание на соседите, сигнализирање итн.<sup>160</sup>

Пронајдени се голем број на школки од морски полжави на наоѓалиштата во Егејот и Кипар, најчесто околу и во светилиштата. Но на мал број пронајдени примероци се забележани отвори на врво-

<sup>155</sup> Ил. К 13, Σ 495. Општоприфатено е дека 10-тото песне е додадено на оригиналната *Илијада*. Некои рапсоди ги додавале авлосите на орото претставено на штитот на Ахил (M. L. West, 1992, 82).

<sup>156</sup> J. A. Haldane, "Musical Themes and Imagery in Aeschylus", *The Journal of Hellenic Studies*, 85, 1985, 33–41.

<sup>157</sup> Називот *τρίτων* е условно земен, поврзан со морското божество Тритон, син на Посејдон и Амфитрита, со човечки лик, обраснат со брада, плеќи покриени со школки и рибји опаш (како сирените), постојано претставуван со школкина труба (се мисли на школка од голем морски полжав), со која, на заповед на Посејдон, командувал со водените стихии (в. Овидиј, *Метаморфози*, I 335–353). Оттука и инструментот го добил своето име, но многу подоцна.

<sup>158</sup> M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion*, 2nd ed., Lund 1950, 153s.

<sup>159</sup> P. Åström – D. S. Reese, "Triton Shells in East Mediterranean Cults," *Journal of Pre-historic Religion*, 3–4, 1990, 11.

<sup>160</sup> M. L. West, 1992, 121.

вите.<sup>161</sup> На некои видови се забележуваат и додатоци, изработени во облик на врвовите на школките, па дури и имитации изработени од други материјали. С. Baurain се обидел да произведе звук дувајќи во камената имитација на тритон, пронајдена во Малија (среден минојски III период, 1650–1550), но признава дека не успеал.<sup>162</sup> Постојат и сомневања за употребата на тритоните како школкини труби. Можеби, како и денес, се користеле како украси за најразлична намена, на што укажуваат бројните имитации. Но, сепак, големите примероци со отвори на врвот, најверојатно се употребувале како труба. На Крит, до пред неколку години, полјациите, овчарите и селските поштари го употребувале тритонот како труба за сигнализирање и мегафон.<sup>163</sup> Можеби употребата на тритонот е врзана и со богот Посејдон, а, најверојатно, во минојско-микенските светилишта се користел за сигнализирање на почеток на некој обред, истакнување на посебен дел од обредот, повикување на народот, служителите во храмовите итн.

\*\*\*

Интересно е зошто нема сведоштва во Егејот за останатите видови дувачки инструменти како *надолжнаѝа флејѝа*, *сирингаѝа*,<sup>164</sup> особено *ѝрубѝаѝа* (*σάλλιγξ*) којашто е потврдена во разни облици во Египет, Месопотамија и Палестина, па дури и за *музичкиоѝи роѝ*, еден од најстарите инструменти. А и сведоштвата за постоењето на *авлосоѝи* и *ѝриѝоноѝи* се релативно несигурни. Во микенската цивилизација, до денес, не се пронајдени сведоштва за постоење на дувачки инструменти – факт што навистина изненадува. Но, тоа не значи дека не биле присутни.<sup>165</sup>

<sup>161</sup> В. поопширно P. Åström – D. S. Reese, "Triton Shells in East Mediterranean Cults," *Journal of Prehistoric Religion*, 3–4, 1990, 11.

<sup>162</sup> С. Baurain – P. Darcque, "Un Triton en pierre à Malia," *Bulletin de Correspondance Héliénique* 107, 1983, 54.

<sup>163</sup> S. Alexiou, *Minoan Civilization*, Herakleion 1969, 108.

<sup>164</sup> В. I т. 4.

<sup>165</sup> В. IV т. 2.

## Удирачки инструменти

### Тимпан – \**ti-qa-no?* – τύπανον

б. *Тимпанот*<sup>166</sup> (единствен вид на тапан познат на Хелените – τύπανον, во поезијата τύπανον) не бил тапан со празен валец од една страна затворен со кожа, што најчесто се среќава во лексикографијата и кај многумина толкувачи на овој инструмент. Обликот е ист како кај *даирејто*<sup>167</sup> – мало тапанче, со кружна рамка (со дијаметар 30– 50 см), според M. L. West можеби затворена со кожа од обете страни, но се удирал само од едната страна.<sup>168</sup> *Тимпанот* се држел исправен во левата рака, а се удирало на него со врвовите или зглобовите на прстите од десната рака. Но положбата на левата рака овозможува и удирање со врвовите на прстите до самиот раб, како што покажува практиката на удирање на ваков вид инструмент на Балканот.<sup>169</sup>

Речиси сите оние коишто се занимавале со оваа проблематика се согласуваат дека *тимпанот* во Егејот за првпат се појавува во V-иот век ст.е.<sup>170</sup> Но дали е возможно еден од најстарите инструменти од чо-

<sup>166</sup> Грч. τύπανον не одговара на мак. *тапан*, всушност овој вид на мембранофоничен инструмент во македонската музичка традиција се нарекува *даире* (*дајре*) – *мало тапанче*. Самиот назив *даире* не е мак. збор, туку е увезен заедно со инструментот. Постои и разлика во обликот: на рамката на *даирејто* има правоаголни процепи, во кои се вовлечени парови од кружни лимени плочки, а досега на ликовните претстави на τύπανον не се забележани вакви лимени плочки, но најчесто, не секогаш, се претставени рачки за држење (в. сл. 19). Затоа ја земам транскрипцијата *тимпан*, за да се задржи посебноста на самиот инструмент. Но треба да се внимава да не се изедначува со модерниот *тимпан* – бакарен валец, во облик на казан, со опната кожа на отворот, на којашто се удира со две стапчиња, т.н. таламбаси.

<sup>167</sup> А. Линин, *Народните музички инструменти во Македонија*, Скопје 1986, 34.

<sup>168</sup> M. L. West, 1992, 124. Постои и даире затворено од обете страни. Според ликовните претстави од класичниот период и Блискиот Исток (в. во "Ancient Israel", *Music in the Ancient World*, Haifa Music Museum and AMLI Library, Israel 1979), положбата на левата рака, што го држи исправен *тимпанот*, упатува на тоа дека е рамката е затворена од двете страни. Но тој начин на држење е невозможен, бидејќи дланката е исто така свртена на лево, всушност свртена наопаку. Најверојатно тоа се должи на сликањето само во две димензии. *Тимпанот* мора да бил свртен кон свирачот, паралелно на телото или малку накосно.

<sup>169</sup> И денес свирачите на даире нагласените нотни вредности ги реализираат со ударите на десната рака, а ненагласените, со удари на левата. Најверојатно постоеле и *тимпани* затворени со кожа само од едната страна, бидејќи заради димензионалното сликање, тимпанот е претставен само фронтално, не може да се види неговата задна страна.

<sup>170</sup> Единствено се остава можност 14-та хомерска химна, каде што се споменува, дека потекнува пред V-иот век ст.е. Ц. Јангер во својата монографија (1998) не го ни спомнува, иако на повеќе места опишува инструменти за коишто, покрај нејасните толкувања на одредени фрагменти, нема никакви сигурни археолошки сведоштва.

вековото постоење, тапанот, да се појави толку доцна во Хеллада, иако и до денес е присутен кај најпримитивните народи?<sup>171</sup> Општоприфатено е дека *ἰμμίανον* сигурно бил увезен од Ориентот, каде што постојат сведоштва за постоење на ваков вид тапани од околу 2000 г. ст.е.<sup>172</sup> Во класичниот период се појавува исклучително во оргијастички култови на Големата Мајка, Дионис и Сабасиј,<sup>173</sup> што го потврдува неговото источно потекло. Не постојат сведоштва во минојската цивилизација, ниту некакви археолошки наоди во микенскиот свет. Но на една кноска плочка, KNDb 1279,<sup>174</sup> напишана со линеарно Б писмо, се споменува име на пастир *Tu-qa-ni-jo-so* идентификувано како *Tumpaniasos* според *Τυ(μ)-πανέαι*<sup>175</sup> – веројатно 'Што бие на тапан.'<sup>176</sup> Името е изведено од *τύ(μ)-πανον*, збор којшто нема друго значење во грчкиот јазик освен *ἰμμίαν*.<sup>177</sup> Најверојатно името претставува прекар.<sup>178</sup> Иако станува збор за лично име, сепак претставува пишан доказ дека Микенците знаеле за овој инструмент.

É. Masson истражувајќи ги семитските зборови во старогрчкиот јазик, етимологијата на *τύ(μ)πανον* ја поврзува со семитскиот корен *tupp-*, за којшто постојат сведоштва во сите семитски дијалекти.<sup>179</sup> Еврејскиот назив на инструментот *top*,<sup>180</sup> чиј облик, всушност го презеле Грците, е потврден во арамејскиот како *tuppa*. Коренот *\*tpp* е потврден во угаритот како именка *tp* и во феникискот глагол *tpp*. Евр. *top* (*tof*), особено пл. *tuppim* претставува заедничко име за сите видови тапани итн. Според ова грч. збор е составен од корен *tupp-* и суфикс *-ανον*. Присуството на назален инфикс пред двоен семитски лабијал е потврдено – *σινδών* < *sadd-* или *sidd-*. Но сепак É. Masson не е сосема сигурна во своето тврдење за етимологијата на зборот, иако е јасно дека

<sup>171</sup> В. I т. 2 особено за значењето на тапанот за шаманите.

<sup>172</sup> C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, 76, 97, 108s.; J. Rimmer, *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, London 1969, 23 s., pl. VI, VII, IX.

<sup>173</sup> Херодот, 4. 76. 4; *Хомерска химна* 14. 3; Пиндар, фр. 70b итн. Сабасиј, име на богот Дионис во Фригија и Тракија.

<sup>174</sup> можеби и на други две KN Dk 920 и Uf 5721, но не е сигурно (J. Chadwick, *Docs*<sup>2</sup>, 1973, 588).

<sup>175</sup> F. A Jorro, *Diccionario Micénico*, II, Madrid, 1993, 377.

<sup>176</sup> П. Хр. Илиевски, *Животој на Микенциите во нивниите писмени сведоштва*, МАНУ, Скопје, 2000, 339.

<sup>177</sup> Не постои друго значење како кај *αι-ρο* в. горе стр. 51.

<sup>178</sup> Дали станува збор за прекар на лице даден заради тоа што удирал на тимпан или пак како погрдно име заради обликот на некој дел од телото или самото тело, не може да се потврди.

<sup>179</sup> É. Masson, *Recherches sur les plus anciens emprunts sémitiques en grec*, Paris, 1967, 94–5.

<sup>180</sup> Во поновата транскрипција *tof*.

инструментот *џимџан*, двокожен рачен тапан, има семитско потекло, што го потврдува и неговото најчесто присуство во хтоничните и оргијастички култови, коишто потекнуваат од Ориентот.<sup>181</sup> На таков сомнеж ја наведува толкувањето на М. Лејеуне<sup>182</sup> дека зборот е изведен од грч. глагол *тџпта*, основа *тџп* со додавање на суфиксот *-аџо-* и вметнување на назален инфикс, како еден прахеленски термин, со народна етимологија. Иако како вид на инструмент има семитско потекло, сметам дека е поточно толкувањето на М. Лејеуне, како што и во македонскиот јазик, покрај *џуџан*, *џаџан*, *џ'џан*, од корен *\*џуџ* се изведени глаголите *џуџа*, *џуџка* (пф. *џуџна*), *џуџоџи*, именките *џуџање*, *џуџкање*, *џуџоџ*, *џуџоџење* (од глаголите), *џуџаница* и *џуџалка* (*џуџало*) – се она што произведува звук – *џуџ*. Музикологот Ј. Арбатски, којшто долго време ја проучувал традицијата на свирење на тапан на Балканот, особено во Македонија, смета, исто како и Ё. Массон,<sup>183</sup> дека зборот има семитско потекло како и самиот инструмент, иако не ја исклучува и можноста зборот да биде и имитација на звукот на тапанот.<sup>184</sup> Но дали тогаш *тџпта*, *тџпос* и *џаџан*, *џуџан*, *џ'џан* и сите зборови изведени во мак. јазик од коренот *\*тџр* се со семитско потекло изведени од коренот *\*тџрр*? Невозможно е да се преземе нешто што постои, речиси, во говорот на сите народи, звукоподражавање на звуци од природата и на разни предмети. При запишување на звукот може да се појави разлика, заради различните јазици и различните видови на инструментот. Така и хебр. *тџр*, *тџррџт*, арам. *тџрра*, фојн. *тџр*, грч. *тџ(μ)панџон*, мак. *џуџан* (*џаџан*, *џ'џан*) сите се изведени од корен *\*тџр*, којшто претставува подражавање на звукот на инструментот.<sup>185</sup>

<sup>181</sup> Најверојатно повеќето инструменти пристигнале во Егејот заедно со блискоисточните култови.

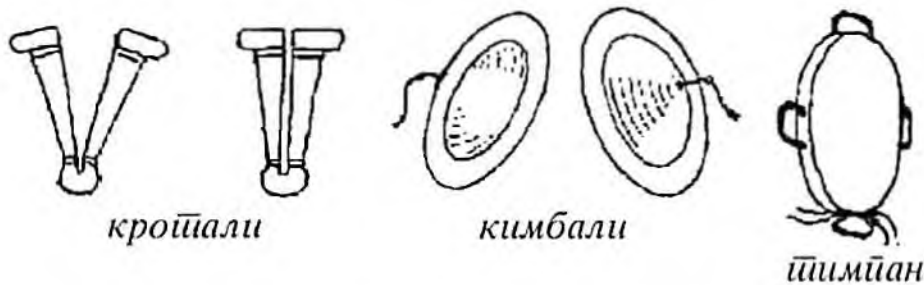
<sup>182</sup> *Mémoires de philologie mycénienne*, I, Paris 1958, p. 305, n. 95.

<sup>183</sup> Мислењето на Ё. Массон е општоприфатено меѓу сите оние коишто се занимаваат со оваа проблематика.

<sup>184</sup> Y. Arbatsky, *Beating the Tapan in the Central Balkans*, Chicago, Illinois, 1953; „Свирење на тапан во Македонија,“ *Макропроект „Историја на култураџа на Македонија“: Музикаџа на џочваџа на Македонија*, к. 7, МАНУ, Скопје 1999, 296.

<sup>185</sup> Во мак. јазик разликата меѓу *џаџан*, *џуџан* и *џ'џан*, можеби не се должи на фонетиката, бидејќи овие називи потекнуваат од различни краеве, при што се приметлива и мала разлика во изработката и звукот на инструментот. Така и во грчкиот јазик, можеби назалниот *-μ-* не претставува инфикс, туку подражавање на звук – *џимџ*, како кај афричките *џам-џам*. Сигурно е дека станува збор за звукоподражавање кај коренот *\*тџр*, можеби семитското звукоподражавање извршило влијание на грчкиот назив, потоа овој, пак, на мак. назив. Но ако е така, зошто кај племиња коишто биле долго изолирани од другите цивилизации, а немале ниту писмо, се среќава сличен назив т.е. звукоподражавање на овој инструмент? Со развојот на техниката на свирење и на разни видови тапани се јавуваат поинакви називи, на пр. *барабан*, помал тапан со метална рамка, на којшто се свири со дрвени палки, чија техника на свирење и звук одговара на името на инструментот.

Но дали личното име *Tu-qa-ni-jo-so*, прочитано на микенските плочки е доволен доказ за присуството на *тимпанот* во микенската музика? Неговото присуство е потврдено во Источниот Медитеран, се спомнува во *Сивариот Завет* во најстарите текстови,<sup>186</sup> особено се врзува за царот Давид, којшто владеел во истото време кога во Егејот пропаѓа микенската цивилизација.<sup>187</sup> Од сведоштвата во *Сивариот Завет* се забележува дека *тимпаниите* секогаш биле дел од инструментален состав од повеќе инструменти. Карактеристично е што секогаш се спомнати во придружба на *кимбали* (*чинели*), исто како во класичниот период во Хелада.<sup>188</sup> Невозможно е да постои музика без удирачки инструменти, особено тапан, што се гледа од текстовите во *Сивариот Завет*. Немањето археолошки сведоштва во Егејот се должи и на самата изработка на *тимпанот* од кожа и дрво, материјали од органско потекло. Неприсутноста во ликовните претстави, најверојатно, се должи на непочитувањето на *тимпанот* во високите кругови на општеството и меѓу свештениците, но сигурно бил присутен меѓу пониските слоеви, на што укажува и занимањето на *Tu-qa-ni-jo-so*, којшто бил пастир.<sup>189</sup>



Сл. 19 – Видови удирачки инструменти.

<sup>186</sup> *Битие*, 31 : 27, спомнати се тимпани заедно со китари; *Исход*, 15 : 20 пророчицата Маријам со *тимпан* и хор од жени со *тимпани*.

<sup>187</sup> *1. Цар.*, 10 : 5, кога Самоил го помазува Саула за цар, пред пророците на чело на процесијата од инструментален состав од псалтир, тимпан, авлос и кинори (кинира, китара); *1. Цар.*, 18 : 6, жени го пречекуваат Давид по победата над Голијат со тимпани и кимбали (*чинели*); *2. Цар.*, 6 : 5, каде Давид и други музичари свират пред Бога на кинори (кинири, китари), псалтири, тимпани, кимбали (*чинели*) и авлоси; *1. Паралиј.*, 13 : 8, повторно Давид и сите Израилци свират пред Бога на кинори (кинири, китари), тимпани, кимбали (*чинели*) и труби и на др. места во псалмите.

<sup>188</sup> M. L. West, 1992, 125.

<sup>189</sup> Во Израел, пак, најчесто го среќаваме во религиозен контекст. *Тимпанот*, на Истокот и подоцна во Хелада, бил, најчесто, женски инструмент. За имињата на кноските пастири в. M. Civitillo, "I pastori di Cnosso," *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. IX, vol. XII, fas. 1, Roma 2001, 45–92.

### Кимбали – κόμβαλα<sup>190</sup>

*Кимбалиѝе*, исто така, имаат источно потекло,<sup>191</sup> најчесто се среќаваат заедно со тимпаните.<sup>192</sup> Античките *кимбали* се помали од современите концертни чинели, со дијаметар најмногу до 18 см. Тие имаат облик на тас, опкружен со рамна рамка. На задната страна имаат или метален прстен за држење или отвор низ кој се врзува ремен.

Потврдено е нивното постоење на Крит. Во гробницата во Мулиана пронајдени се четири бронзени рачни кимбали,<sup>193</sup> коишто потекнуваат од 1300–1200 г. ст.е.<sup>194</sup>

### Кротали – κρόταλα

*Кроѝалиѝе* се кастанети,<sup>195</sup> дрвени свечки во облик на школка, што удираат една во друга и го засилуваат ритмот при пеење и играње. Исто како и кимбалите се среќаваат секогаш во придружба на тимпани или во религиозен контекст. Но се чини дека постои разлика од денешните *касѝанеѝи*, користени, најчесто, од девојки при одредени танци, бидејќи античките автори сведочат дека понекогаш биле изработувани и од бронза.<sup>196</sup> Најверојатно, мали кимбали биле закачени на свечките. Ваков вид на свечки се среќава во Римското царство, Персија во времето на Сасанидите, но и во Бурма.<sup>197</sup>

На еден потонат кораб кај Улу Бурун, пронајден е мал кимбал (со дијаметар 8.5 см), којшто датира од крајот на XIV век ст.е.<sup>198</sup> Сигурно станува збор за *кроѝали* со мали кимбали, бидејќи е нелогично

---

<sup>190</sup> Од називот κόμβαλα се изведени имињата на посовремените инструменти: *цимбал* – инструмент во вид на трапез со многу жици на коишто се удира со стапчиња, *чембало* – инструмент со жици и клавиши, претходник на клавирот. Но античкиот назив подразбира инструмент што одговара на современите *чинели* (во преводот на *Сѝариотѝ Завеѝ* како *кимвали*).

<sup>191</sup> J. Rimmer, 1969, 25, 39s., 47, pl. XXI; C. Sachs, 1940, 121s.; M. L. West, 1992, 125; J. G. Younger, 1998, 41. Во Египет се појавуваат дури во римскиот период (L. Manniche, 1991, pl. 10). Во Хелада се појавуваат во ликовни претстави околу VII-иот век ст.е.

<sup>192</sup> в. горе и бел. 187.

<sup>193</sup> V. Aign, 1963, 51; J. G. Younger, 41, pl. 22.

<sup>194</sup> Останува нејасно дали потекнуваат од минојскиот или микенскиот период, иако повеќемина сметаат дека потекнуваат од минојскиот.

<sup>195</sup> И денес мошне популарни во Шпанија.

<sup>196</sup> Еврипид, *Киклоѝ*, 205 итн.

<sup>197</sup> J. Rimmer, 1969, 41, fig. 11–2. C. Sachs при толкувањето на библиските видови кимбали, хебр. *mitsiltayim*, смета дека станува збор за ваков вид на свечки (1940, 103c., 123).

<sup>198</sup> G. F. Bass, "A Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun (Kaş) 1984 Campaign," *American Journal of Archaeology* 90, 1986, 288–9, ill. 28.

толку мали свечки да се удираат со двете раце.<sup>199</sup> Постои вид на свечки наречени *ројџири* (*ρόπτρα*), кои се користеле во баханалиите, за кои М. Л. Вест смета дека се токму вакви кимбални кастанети, забележани во посткласични текстови.<sup>200</sup> Основното значење на зборот *ρόπτρον* е 'чукало (на врата), што служи за чукање,' што го наведува М. Л. Вест на таква констатација. Но античките автори<sup>201</sup> го опишуваат како инструмент со две споени бронзени плочки, што се тресат, а не тропат, така што останува нејасно за каков вид удирачки инструмент станува збор.

### Систра – *σειστρόν*<sup>202</sup>

Постоењето на *сисџира* во Медитеранот е посведочена од бронзеното доба до доцната антика. Била составена од рачка и рамка (од дрво или метал) со напречно поставени подвижни стапчиња, на коишто се наоѓале тркалца кои го давале звукот.<sup>203</sup> Особено била популарна во Египет<sup>204</sup> каде се среќаваат и рамки во облик на лат. буква U.

Нејзиното присуство е потврдено во минојскиот период. Пронајдена е теракотата на систра во Арханес, која датира од 1900–1850 г. ст.е.<sup>205</sup> Оваа систра има затворена овална глинена рамка, две стапчиња и три глинене тркалца (две на долното, едно на горното стапче).<sup>206</sup> *Сисџира* е насликана и на ваза од Агија Триада, на којашто е претставена поворка на берачи на маслини.<sup>207</sup> Свирачот на систра има посебна положба во поворката, а *сисџира* ја држи горе, над главата. Обликот потсетува на теракотата од Арханес.

Постои можност овој удирачки инструмент да е претставен и на едно уникатно коскено копче од Арханес,<sup>208</sup> со рамка во облик на лат.

<sup>199</sup> Ц. Јангер овој мал кимбал го толкува во делот во којшто пишува за *кимбалии*, *кромалии* не ги ни спомнува (1998, 41).

<sup>200</sup> 1992, 126.

<sup>201</sup> Nonnus, *Dion.*, 9. 116s., 14. 348, 17. 344 итн.

<sup>202</sup> Називот *сисџира* е земен од лат. *sistrum*, изведен од грч. *σειστρόν* (од глг. *σειώ* 'тресе'), заради прифатеноста на називот во музикологијата за овој вид инструмент. Поправилно би било *сејсџира*, но во Хелада овој инструмент се јавува ретко и многу доцна, а бидејќи бил мошне популарен во Рим, за што постојат многу сведоштва, е земена лат. транскрипција.

<sup>203</sup> Слично како кај кречеталото.

<sup>204</sup> L. Manniche, 1991, 62–3, 85ss., 87 fig. 51.

<sup>205</sup> Денес се наоѓа во Музејот на Арханес.

<sup>206</sup> J. Younger, 1998, pl. 22.

<sup>207</sup> в. т. 2 и сл. 8.

<sup>208</sup> *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel*, II, ed. I. Pini, Berlin 1964, 1.391.

буква U, како во Египет,<sup>209</sup> од истиот период како теракотата и на еден камен печат од работилницата во Малија од околу 1800–1700 г.<sup>210</sup> Но од самите претстави тешко е да се поверува дека станува збор за систра,<sup>211</sup> не се претставени рачки на систрите, а обликот -U можеби претставува само шара на печатот. Постои можност хиероглифскиот знак, којшто се јавува на повеќе плочки од Малија и Кносос, \*57 (според *CHIC*) да претставува *сисѝра*, но сепак не може со сигурност да се тврди,<sup>212</sup> иако може да се каже дека знакот \*57 многу повеќе наликува на *сисѝра* отколку сите претстави на отпечатоци.

Слични претстави, како на минојските отпечатоци се среќаваат и на неколку микенски вази, иако се разликуваат по начинот на претставување од минојските, коишто некои археолози ги идентификуваат како можни *сисѝри*. Сепак тешко е да се расправа за такви несигурни сведоштва. Иако присуството на *сисѝра* во микенската цивилизација не е посведочено, тоа не значи дека таа не била присутна во микенската музика.



Сл. 20 – Систра, теракота пронајдена во Арханес (1900–1850 г. ст.е.)

<sup>209</sup> Египетскиот збор за *сисѝра* е *sšst*, изведен од подражавањето на звукот на инструментот.

<sup>210</sup> *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel*, II, ed. I. Pini, Berlin 1964, 2. 134.c.

<sup>211</sup> Ц. Јангер ги прифаќа овие толкувања, дури врши и класификација на разните подвидови.

<sup>212</sup> Ц. Јангер смета дека од овој знак подоцна во линерното Б писмо се развила идеограмата \*134 (1998, 80).

## Епско пеење во микенскиот свет?

7. а. Откако М. Вентрис успеал да го дешифрира линеарното Б писмо во 1952 г., со што е потврдено дека станува збор за грчки јазик, и негова поврзаност со Хомеровиот јазик,<sup>213</sup> многумина очекувале дека на плочките ќе пронајдат *аојди*<sup>214</sup> или пак некој назив за пејачи на песни придружувани со лира (форминга или китара), коишто ги забавувале големците во раскошните палати откриени во Пилос, Кносос, Микена, Тиринт, Теба итн. Но очекувањата дека плочките ќе го расветлат потеклото на аојдите и на хомеровите епови, не се исполниле. Малкуте сведоштва дури и ги наведуваат научниците да помислат дека таков вид поезија не постоела во Бронзеното доба, особено во микенската цивилизација. Мислењата се поделени. Едни сметаат дека постоела епска традиција, а други не, но, всушност никој не дава образложување за своето мислење.

б. Меѓу класичните научници, за појавата на епската поезија најраширена е теоријата на Г. С. Кирк, којшто смета дека епската поезија се појавува со културното опаѓање во Мрачното доба.<sup>215</sup> Како еден вид носталгија, постмикенските Грци ги оживеале сеќавањата за славното херојско минато од микенскиот период преку епската поезија. Ова повеќе наликува на една романтична визија. С. Дегер-Јалкоци додава дека по пропаста на дворците, преживеаното население се повлекло во планините и нивното сеќавање за величината на микенската цивилизација извршило влијание врз останатото население, што го поттикнало создавањето на епската традиција.<sup>216</sup> С. Ј. Ruijgh се сомнева во теоријата на Г. С. Кирк,<sup>217</sup> бидејќи смета дека формулаичниот стих:

Μηριόνης ἀτάλαντος Ἐνθαλίῳ ἀνδρειφόντῳ ...<sup>218</sup>

и *Μερίον, шїио бил исїи как'убиецоїи бої Ениїлиї*,<sup>219</sup>

мора да води потекло од микенскиот период.<sup>220</sup> Епската поезија на микенските пејачи би можела да се однесува на херои од далечното минато, но, исто така, и на херои од блиското минато. Можеби познатата фреска, на која е претставена опсада на град, пронајдена во Акротири

<sup>213</sup> В. I т. 5.

<sup>214</sup> *αοιδός* како што Хомер го нарекува пејачот кој пее епска поезија.

<sup>215</sup> G. S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976.

<sup>216</sup> Писмо од 15. III 2001 г.

<sup>217</sup> Писмо од 22. I 2001 г.

<sup>218</sup> *Ил.* В 651, Н 166, Θ 264, Ρ 259.

<sup>219</sup> Препев: М. Д. Петрушевски, 1995, 2 651, стр. 58.

<sup>220</sup> С. Ј. Ruijgh, "La genèse du dialecte homérique," *Жива Анїїка*, 50, 2000, 218–9.

на Тера, наликува на сцена од епски киклос од минојската цивилизација, но никој тоа не може да го докаже. С. Ј. Ruijgh претпоставува дека постои лирска поезија во минојските текстови напишани со линеарно А писмо,<sup>221</sup> а дека епското пеење, можеби, започнува по пропаста на минојските дворци. Според А. Панајоту<sup>222</sup> и П. Хр. Илевски<sup>223</sup> епското пеење има долг развој, почнувајќи од микенскиот период, преку геометрискиот период до времето на Хомер. М. Л. Вест смета дека минојските пејачи биле билингвални. Откако ги превеле своите песни, меѓу нив, можеби, и епските песни, лесно биле прифатени од новите микенски господари.<sup>224</sup> Според него постоела една многу конзервативна традиција на епско пеење од доцниот хеладски ША период (1400 г. ст.е.) до VI или V век ст.е., без да се заборава големото временско растојание и големите социјални и историски промени што се случиле во него. Многумина, пак, иако не расправаат директно за овој проблем во своите дела, сепак според самите наслови се забележува дека ја прифаќаат тезата за постоење на епско пеење во бронзеното доба во Егејот.<sup>225</sup>

в. Неодамнешното откривање на тебанската плочка, TH Av 106, каде се прочитани *ru-ra-ta-e* 'двајца свирачи на лира,' внесе нова димензија во овој проблем.<sup>226</sup> L. Godart смета дека сигурно станува збор за назив на пејач, којшто своето пеење го придружувал со лира, од доцното бронзено доба. *Ru-ra-ta*, како Хомер, во придружба на лира пеел песни за јуначки дела на херои.<sup>227</sup> Но дали е доволен овој податок од плочката за да се потврди постоењето на епско пеење во микенската цивилизација?

г. Сведоштвата за постоење на епско пеење во Месопотамија датираат од пред 2600 г. ст.е., а првите писмени споменици од околу 3400 г. ст.е. Епот за *Гилгамеш* се појавува на еден широк простор на Блискиот Исток и Мала Азија и во едно долго временско растојание од стариот вавилонски период до Селеукидите. Заедно со клинописното писмо се пренесувале и поетските текстови како дел од учењето за пишување. Затоа копии на ист текст се среќаваат не само во Вавило-

<sup>221</sup> Спореди и т. 1.

<sup>222</sup> А. Panayotou, "La tradition orale, Homère et les débuts de l'écriture alphabétique en Grèce," *Жива Антика*, 50, 2000, 184.

<sup>223</sup> П. Хр. Илиевски, *За античката просодија во македонски ѝрејев*, Скопје, 1997, 6.

<sup>224</sup> M. L. West, 1997, 612.

<sup>225</sup> Д. Јангер (1998) во својата монографија не спомнува никаде постоење на епско пеење, но насловот каде зборува за микенската лира го именува како *Форминџи*, со што алудира на хомерскиот инструмент и на епската традиција.

<sup>226</sup> в. т. 4.

<sup>227</sup> Godart, L., "Il nome dell'aedo nella Grecia dell'Età del Bronzo," *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. IX, vol. XII, fas. 1, Roma 2001, 10.

нија и Асирија, туку и во Суса во Елам, Угарит на сириското крајбрежје, Мегидо во Палестина и Амарна во Горен Египет. Всушност клинописите ги преминале и јазичните бариери – преведени или адаптирани фрагменти на хетитски и хурски јазик се пронајдени и во Хатуса. Хетитите, исто така, ги превеле и хурските текстови како *Песнајџа за Кумарби* и *Песнајџа за Уликуми*. Сето ова укажува дека блискоисточните поеми се ширеле од земја во земја во пишана форма. Во периодот на микенската цивилизација академскиот јазик служел како службен јазик во Источниот Медитеран.<sup>228</sup>

С. L. Gordon смета дека можеби епот за Гилгамеш пристигнал во Егејот на академски јазик и заедно со преводи на други јазици (можно е и на микенски грчки), за време на амарниниот период.<sup>229</sup> Но, во Егејот нема траги од клинописи, ниту во архивот во Амарна е пронајдена преписка со некој минојски или микенски владетел.<sup>230</sup> Условите што довеле до превод на епот за *Гилгамеш* на хетитски и хурски, не постоеле во микенската цивилизација.<sup>231</sup>

Но дали постоело пренесување на усната традиција, што е главна одлика на епското пеење? Во Сумер митолошките и епските поеми биле потпишувани со *zà-mí* – *лира*, што укажува дека песните се пееле во придружба на лира. Уводниот стих започнувал со *zamāru* – 'пејам (или ќе пејам, да пејам)', слично на Хомеровото *ᾄειδε*, и многи други примери кои несомнено потврдуваат дека станува збор за усна тради-

<sup>228</sup> Ова е јасно посведочено во писмата пронајдени во архивот во Амарна, државни преписки на фараоните Аменофис III и IV, коишто датираат од 1360–1330 г. ст.е. Писмата биле од кралевите на Вавилон, Асирија, Митани, Хати, Арзава (југозападна Анатолија), Кипар, Угарит и некои канаански првенци, речиси сите напишани на академски јазик. Академскиот јазик, најверојатно се учел во месните училишта за пишување, како официјален јазик на дипломатијата. Фараонот морал да има службеници-писари коишто одговарале на вакви писма. Во Амарна е пронајден и Египетско-академски речник (W. L. Moran, *The Amarna Letters*, Baltimore & London 1992).

<sup>229</sup> С. L. Gordon, *Before the Bible. The Common Background of Greek and Hebrew Civilizations*, London 1962, 60.

<sup>230</sup> Иако влијанието на академското писмо било големо, сепак имало и граници. Писар на кралот на Арзава, Тарундараду, пишал писмо до фараонот на хетитски, а на крајот на писмото додава белешка во која бара евентуалниот одговор да биде на хетитски (*nesumili*), што укажува дека службеникот не знаел академски. Ако Арзава (југозападна Анатолија) била далеку од зоната на влијание на академското писмо, Крит и Грција биле надвор од неа.

<sup>231</sup> L. A. Stella (*Tradizione micenea e poesia dell'Iliade*, Rome 1978, 370) укажува на едно долго писмо испретено од хетитскиот крал до кралот на *Ахијава* (општоприфатено е дека се однесува на микенскиот суверен), што ја наведува на претпоставка дека мора да постоеле Микенски Грци коишто можеле да читаат клинописи. Но комуникацијата не зависи само од познавање на писмото, можеби содржината на писмото ја соопштувал усно одреден пратеник на кралот.

ција.<sup>232</sup> При постоење на пишани текстови, се поставува прашањето како овие пејачи ги пееле своите песни, дали морале да се придржуваат до пишаната верзија или, пак, имале слобода во самата изведба? Најверојатно се држеле до текстовите како и хеленските рапсоди од V и IV век ст.е., коишто го рецитирале Хомер во еден постојан облик, според својата меморија или сопствената верзија на текстот.<sup>233</sup> Ваквиот начин на епско пеење е навистина потешок и го доведува во прашање пренесувањето на усната поезија. Но самиот факт дека постојат разни верзии на месопотамските епови, па дури при адаптацијата меѓу разни народи на Истокот се забележува додавање на цели редови на плочките, укажува дека е невозможно овие поеми да се одржат во канонична форма. Самиот начин на изведување на песните и нивната големина го менувале обликот, а и различните усни традиции коишто постоеле кај секој народ.

д. Покрај многуте археолошки сведоштва за присуството на разни занаетчии од Истокот и Египет во Егејот, микенските архиви донесуваат и пишани докази за присуството на туѓинци во нивното општество. На кноска плочка (KN Db 1105.B) меѓу имињата на пастири се среќава *ai-ku-pi-ti-jo* со јасна идентификација како *Agyptios*, етник од Египет<sup>234</sup> и *mi-sa-ra-jo* – *Mis(a)raios* етник изведен од семитскиот назив за Египет<sup>235</sup> (уг. и фојн. *mišr* (y) 'Египтјанец,' евр. *mišri* 'Египтјанец,' *miš-ráyim* 'Египет'). На пилските плочки (PY Eb 156.2, 846.A, Ep 310.2, Ep 74.11, Eo 247.1) е потврдено постоење на лично име *Ai-ti-jo-qa* – *Aιθίωψ*, 'Етиопјанец,'<sup>236</sup> коешто се среќава во повеќе контексти, а на една пилска (PY Jn 693.8) и на една кноска плочка (KN Nc 4473) среќаваме лично име *Tu-ri-jo* на занаетчии, во коешто можно е да се крие етникот *Tύριος* – 'Тириец.'<sup>237</sup> Сигурно овие етници со себе ги носеле и своите верувања, митови и песни.

ѓ. Од ликовните сведоштва може да се забележи дека сите претстави на свирачи на лира се во култен контекст.<sup>238</sup> Секогаш се претставени сами без други придружни инструменти, иако во источните и се-

<sup>232</sup> в. поопширно M. L. West, 1997, 593–600.

<sup>233</sup> Ксенофонт, *Споменије за Сокрај*, 4.2.10; *Гозба*, 3. 5–6.

<sup>234</sup> F. A. Jorgo, 1985, 136–7.

<sup>235</sup> F. A. Jorgo, 1985, 454. Во *Одисеја* (B 15) Хомер го спомнува името *Aiγύπτιος* 'Египтјанец,' но не како туѓинец туку како име на стар жител на Итака, со потекло од островот. Иако постојат обиди името да биде изведено од некакво патување или пак мајка заплнета во некој поход, сепак најчеста причина да му се даде некому име на етник е неговото потекло од дадена земја.

<sup>236</sup> Можеби станува збор за профилатичко име *Aιθίωψ* < *αἰθῶς* 'црн, прегорен' и \**oq*<sup>h</sup> – 'очи' а не за етник (в. П. Хр. Илиевски, 2000, 324).

<sup>237</sup> F. A. Jorgo, 1993, 378. Но, сепак можни се и други интерпретации на ова име.

<sup>238</sup> в. горе стр. 42–43.

верноафричките цивилизации е потврдено постоењето на инструментални состави. Споредено со останатите инструменти, очигледно е дека лирата имала најголема улога во музиката на микенското општество.<sup>239</sup> Како составен дел на верските обреди, музиката на лирата, и самиот инструмент, Микенците ја прифатиле заедно со разните култови од Истокот, преку минојската цивилизација. Исто така според ликовните претстави на \**ru-ra-ta*, се забележува дека и тие имале особена положба во општеството. Но дали тие пееле песни за јунаци од далечното минато или, пак, лирски песни?

е. Појавата на епското пеење не може да се врзува за крајот на микенската цивилизација, бидејќи такви катастрофи се случувале и претходно во Егејот.<sup>240</sup> Најголемата катастрофа, ерупцијата на вулканот Тера, се случила во средината на II милениум ст.е., што претставувал крај на минојската цивилизација. Според теориите на Г. С. Кирк и С. Дегер-Јалкоци, би следело дека и пропаста на минојските дворци морало да услови појава на епска традиција во микенската цивилизација.

L. Godart поврзувајќи ги сведоштвата за \**ru-ra-ta*, смета дека станува збор за *аојди*, иако речиси сите претстави ги сместува во култен контекст, што се гледа и од самиот наслов на неговата статија.<sup>241</sup> Ликовниите претстави не укажуваат дека станува збор за епски пејачи, бидејќи епски песни не се изведувале при верски обреди, туку најчесто епските пејачи биле присутни во дворците, пеејќи ги своите песни при разни пригоди и гозби. Хомеровите *аојди* – Демодок и Фемиј пејат во дворци на кралеви; првиот во дворецот на кралот на Фајакијците, Алкиној, вториот во дворецот на Одисеј.<sup>242</sup> Честопати и самите кралеви се јавуваат во улога на пејачи. Хомеровиот Ахил во *Илијада* пее за јуначки дела, свирејќи на форминга,<sup>243</sup> како и кралот Давид во *Сџариоџи За-*

<sup>239</sup> На тоа укажуваат личните имиња *Лир* и *Кинира*, коишто биле имиња на функционери во микенското општество.

<sup>240</sup> в. т. 7. б. Историјата сведочи за повеќе такви природни катастрофи: првата кон крајот на III милениум, што ја уништило кикладската цивилизација (J. G. Younger, 1998, X), втората околу 1700 г. ст.е., третата околу средината на II милениум (крајот на минојската цивилизација) и четвртата околу 1405 г. ст.е, крајот на Кносос (J. Chadwick, 1973, 28).

<sup>241</sup> L. Godart, "Il nome dell'aedo nella Grecia dell'Età del Bronzo," *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. IX, vol. XII, fas. 1, Roma 2001, 10. Сметајќи дека овие *аојди* се среќаваат само при верски обреди, и нив ги поврзува со *ru-ra-ta-e*, на некој начин, самиот се побива. Каква улога би имале песните за јуначки дела при принесување жртва? Иако и гозбите се своевидни обреди, околу кои, и за време на самата гозба, претходеле и следувале жртвопринесувања, сепак улогата на *ru-ra-ta* е различна во чинот на обредот и во самата гозба, што покажуваат многуте сведоштва (в. горе).

<sup>242</sup> *Одисеја*, А 326–7, Θ. 75–82, 266–366, 502–520.

<sup>243</sup> *Илијада*, I. 186–9.

вей, којшто бил славен во Израел како музичар којшто пеел свирејќи со кинор (китара).<sup>244</sup>

ж. Единствено свирачот на лира насликан на фреската од Пилос<sup>245</sup> меѓу учесници во гозба во палатата, потсетува на епски пејач. Самата претстава, пејач со лира седнат на посебно место и издигнат, упатува на можност дека станува збор за епски пејач. Насликаната птица ја поврзува оваа претстава со насликаните птици на земјените садови од Калами,<sup>246</sup> каде, покрај насликаната лира,<sup>247</sup> е насликан чуден свирач на лира, со птичја глава. Интересно е што и двете претстави потекнуваат од ист период и што свирачот на садот е насликан, речиси, со истата големина како лирата.<sup>248</sup> Покрај лирата се претставени и два т.н. *Роџови за осветување*, во чии средини се наоѓаат двојни секири, симболот на микенскиот свет. Самата претстава можеби е митски мотив.<sup>249</sup>

Напоредно со доцниот хеладски III период (1400-1100 г. ст.е.), на Блискиот Исток и во Египет цутат музиката и поезијата. Епската поезија, популарноста на месопотамските епови, се раширени насекаде, заедно со клинописите.<sup>250</sup> Дали Егејот не го зафатил овој наплив? Непостоењето на писмени сведоштва не значи и не постоење на епска поезија, бидејќи станува збор за усна традиција. Сигурно постоела лирска поезија, разни песни кај обичните луѓе, можеби и химни за боговите коишто се своевидна епска поезија. Митовите за старите критски херои Минос, Радамант и Идоменеј, можеби укажуваат на патот на усната традиција. Легендарниот Минос е син на Севс и Европа, сестрата на Кадмо,<sup>251</sup> што укажува на некаков спој меѓу Западот и Истокот. Кипарскиот крал Кинира,<sup>252</sup> како лично име го среќаваме на микенските

<sup>244</sup> I. Цар., 16 : 16ss., итн.

<sup>245</sup> в. сл. 14.

<sup>246</sup> в. сл. 16.

<sup>247</sup> чиј облик веќе потсетува на подоцнежната китара (и форминга).

<sup>248</sup> в. поопширно стр. 37-40.

<sup>249</sup> Но што симболизираат птиците и птицата свирач останува нејасно (сп. и бел. 94).

<sup>250</sup> Откако се појавило писмото во Сумер, околу 3400 г. ст.е., до првите запишани усни традиционални поеми, околу 2600 г. ст.е. поминале 8 века. Најраните натписи во Сумер на плочки биле административни документи за потребите на државата, како и минојските плочки напишани со линеарното А писмо и микенските со линеарното Б писмо. За да се употреби писмото (клинописите) за запишување на поеми и др. нешта требало да помине развој од, речиси, еден милениум во Сумер. Можеби катастрофите го спречиле развојот на линеарното А писмо, подоцна и на линеарното Б писмо, со силабограмите да се запишуваат и други содржини освен административните белешки.

<sup>251</sup> в. I бел. 40.

<sup>252</sup> Можеби бил крал на Библос или Асирија (M. L. West, 1997, 57)

плочки,<sup>253</sup> за Хомер е современик на Тројанската војна. Тој бил свештеник на Афродита во Пафос и музичар којшто го предизвикал богот Аполон на натпревар, митски зачетник на родот Киниради, музичари во храмовите каде се негувал пафискиот култ. Самиот назив е семитски идиом за 'професионални свирачи на лира (kinnoq, китара).'

з. Епско пеење и усна традиција мора да постоеле во микенската цивилизација, на што упатуваат многу сведоштва. Митовите што се пренесени до Хомер, уште од минојскиот период, сведочат за континуитет. Микенскиот пантеон вклучува и источни божества, како Дионис, култот на Мајката Земја и др., што укажува дека Микенците мора да имале допир и со блискоисточната епска традиција. Иако *Мрачнојо доба*, речиси 4 века, претставува културна деградација, усната традиција опстоила, на што укажува и слојот на стари формулаични стихови кај Хомер.<sup>254</sup> Името Мерион (Μηριόνης), коларот на критскиот крал Идоменеј, се чини дека е идентичен со хурскиот збор *maryannu* (од И.Е. потекло), раширен на Блискиот Исток во XVI и XV век ст.е. како назив за *елиџен воин на колесница*. Сигурно постоеле поинакви епски киклоси од оние што ги познавал Хомер. *Ru-ra-ta-e*, иако се смета дека се поврзани со култот на Мајката Земја,<sup>255</sup> можеби биле наменети за дворецот, да пејат песни за јуначки дела на херои.<sup>256</sup> Во Тиринт е пронајден фрагмент од посатка на кој е насликана лира со само три жици, од видот на китари, датиран од доцниот хеладски IIIС период (1200–1100 г. ст.е.),<sup>257</sup> што покажува дека лирите со три или четири жици не биле новина во геометрискиот период (в. долу, сл. 21). Можеби нивната намена била за епските песни.



Сл. 21 – Фрагмент од посатка пронајден во Тиринт (1200–1100 г.)

<sup>253</sup> В. стр. 45–6.

<sup>254</sup> С. J. Ruijgh, "La genèse du dialecte homérique," *Жива Анџика*, 50, 2000, 218–9 (в. погоре б.).

<sup>255</sup> V. Aravantinos – L. Godart – A. Sacconi, 2001, 370–1, 393 (cf. L. Godart, 2001, 10).

<sup>256</sup> П. Хр. Илиевски (приказ), V. Aravantinos – L. Godart – A. Sacconi, 2001 (*ЖА* 51, 89).

<sup>257</sup> E. T. Vermeule – V. Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge, 1981, XI, 69; M. Maas – J. Mc. Snyder, 1989, 18, fig. 3b.

### III. МУЗИКАТА КАЈ ХОМЕР

#### Музиката во геометрискиот период – прекин или премин?

1. По пропаста на микенските дворци (на крајот на XII век ст.е),<sup>1</sup> во Егејот доаѓа до опаѓање на високите дострели на микенската цивилизација, коешто трае мошне долго до VIII век ст.е., време познато во науката како *Мрачно доба*. Од величието на микенската цивилизација, нејзината култура, речиси, не останало ништо. Во ова време, како што се претпоставува, се појавуваат аојдите и се обликуваат хомерските песни. На крајот на овој период се сместува и Хомер.<sup>2</sup> Но, дали во овој период доаѓа до целосен прекин во културата, на врските со Истокот и Северна Африка? Дали се прекинува еден континуитет во Егејот од кикладската, раното бронзено доба, до крајот на микенската култура, всушност крајот на бронзеното доба, развој во еден долг временски простор, којшто опфаќа, речиси, 1700 години?

Историјата сведочи за големи преселби од Егејот кон Левант, особено на Кипар и некои населби во Памфилија на крајот на бронзеното доба. Причините не се познати – притисок на племиња, коишто доаѓале преку Балканот, економски крах или пак глад, болести или др. природни катастрофи. Особено важна е колонизацијата на Кипар, што ги внела микенските Грци во зоната на влијание на акадескиот јазик,<sup>3</sup> во непосредна близина на лувиските и феникиските држави во Киликија и северна Сирија.<sup>4</sup> На Кипар тие сретнале луѓе коишто зборувале не само на т.н. етеокритски јазик, туку и на хурски, а можеби и на, лувиски и угаритски јазик. Комуникацијата на акадески јазик докажува дека сретнале и писари кои ги познавале клинописите, а со тоа и месопотамски-

---

<sup>1</sup> Не е позната причината за пропаста на микенската цивилизација. Некои сметаат дека дорската инвазија ја предизвикала нејзината пропаст, но дешифрирањето на линеарното Б писмо докажа дека дорските племиња биле дел од таа цивилизација.

<sup>2</sup> Постојат многу различни претпоставки за тоа дали Хомер е историска личност или не. Хомер или пак неговите епови се сместуваат од IX век до крајот на VIII век ст.е. Генерално се зема VIII век ст.е., почетокот на архајскиот период, а настаните опеани во *Илијада* се претпоставува дека се случиле на почетокот на XII век ст.е.

<sup>3</sup> Потврдено е дека во амарниниот период, комуникацијата на Кипар со Блискиот Исток се одвивала на акадески јазик (M. L. West, 1997, 612–3).

<sup>4</sup> Овие настани се совпаѓаат и со пропаста на хетитското кралство од миграции на други племиња.

те епови, песни, како дел од нивното изучување на писмото. По смирувањето на состојбите во Егејот, се појавуваат сведоштва за враќање на кипарските Грци, особено во Атина, каде основаат населба во средина на XI век. Атичката протогеометриска керамика покажува влијание на кипарската керамика, а се појавува и употребата на железото во Грција.<sup>5</sup> Најверојатно, Кипраните заедно со нив донеле и други преселници – занаетчи, а меѓу нив и свирачи со нивните инструменти и песни од нивните краишта. Основањето на тирската колонија во Китиј пред (или во) IX век ст.е., кипарските Грци ги става под директно влијание на феникиската култура.<sup>6</sup>

Но, се наметнува прашањето за *повторно воведување* на источните културни придобивки по *прекинои* во грчкиот свет. Хомер во *Илијада*<sup>7</sup> го споменува кипарскиот крал Кинира, како далечен крал, кој по гласините за ахајскиот поход, му праќа на Агамемнон пансир,<sup>8</sup> како знак на почит и поддршка. Кинира бил само заинтересиран за настаните, но не учествувал во походот,<sup>9</sup> што укажува дека за Хомер тој не бил Ахаец. Сето ова сведочи дека размената со семитските цивилизации т.е. врските не започнале со колонизацијата на Кипар, туку воопшто не прекинале.<sup>10</sup> Всушност, по доаѓањето на Микенците на Кипар, врските повеќе биле засилени. Со растежот на феникиските држави, влијанието на феникиската култура се ширело преку трговијата и феникиските колонии во Егејот. Ова влијание довело и до создавање на алфabetот со крајот на мрачното доба, на почетокот на архајскиот период, што им овозможило на Грците да ја запишуваат својата усна традиција и своите песни. Феникиската култура, како синтеза на развојот на Блискиот Исток од IV до почетокот на I милениум ст.е., внела силна динамика во развојот и во континентална Грција.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> V. R. d'A. Desborough, *The Greek Dark Ages*, London 1972, 340s. Постепено, бидејќи Крит го изгубил своето значење, Кипар станува главен центар од каде се пренесувале источните влијанија во Грција и обратно, како, главно, грчки остров во семитска зона на влијание, еден вид медијатор меѓу двата континента.

<sup>6</sup> Најверојатно, оттогаш почнува и постепеното адаптирање на феникиското писмо.

<sup>7</sup> А 19–23.

<sup>8</sup> Интересно е што Агамемнон токму него го облекува покрај многуте свои што ги имал.

<sup>9</sup> Познато е од *Илијадата*, што сè се случувало со оние ахајски првенци што одбивале да му пристапат на походот на Атреидите.

<sup>10</sup> Ако врските со Кипар се посведочени во XII и XI век ст.е., невозможно е да стане збор за *прекин*, можеби постоел период на стагнација и онаѓање во континентална Грција, но не и во целиот грчки свет (Јонија, островите, особено Кипар).

<sup>11</sup> Митската мисла најповеќе сведочи за ова влијание, в. I бел. 40.

2. Сведоштвата за музиката во геометрискиот период се мошне оскудни. Но, сепак, укажуваат на континуитет од микенскиот период. Доминацијата на лирите во ликовните претстави продолжува. На кипарски земјен сад, од XI век ст.е., среќаваме китара со тркалезна основа со три жици, а на друг, од крајот на IX век ст.е., со четири жици. За разлика од нив китарата со три жици насликана на кипарски земјен сад, од средината на IX век, има мало зашилување во средината на основата на звучната кутија.<sup>12</sup>



Сл. 22 – Свирач на китара (форминга) на атички земјен сад од крајот на геометрискиот период (околу 750 г. ст.е.).



Сл. 23 – Свирачи на пар авлоси на атички земјен сад од крајот на VIII век ст.е.

<sup>12</sup> M. Maas – J. Mc. Snyder, 1989, 19.



Сл. 24 – Аојд, критска бронзена фигурка од крајот на VIII век.



Сл. 25 – Сlep аојд, критска бронзена фигурка од крајот на VIII век.

Во ликовните претстави на земјените садови од крајот на геометрискиот период, т.н. доцна геометриска уметност (средина на VIII и почеток на VII век ст.е.), се забележува почеста појава на лирите.<sup>13</sup> Лирите се, главно, од видот со звучна кутија во облик на инструментот – *форминга*, *киџара*, најчесто со тркалезна основа, со исклучок на неколку примери со зашилени основи и со три или четири жици.<sup>14</sup> Самиот облик на лирите не е новина во овој период. Сличен облик се забележува уште во XIII век ст.е. на земјените садови од Калами и на крајот на XII век, кај бронзената лира пронајдена близу Спарта.<sup>15</sup> Главната разлика меѓу лирите насликани од микенските уметници и лирите што се среќаваат на кипарските земјени садови и сатовите од VIII век ст.е. е во бројот на жиците. На крајот на микенскиот период доаѓа до намалување на бројот на жиците на лирите од 7 или 8 на 3 жици, што може да

<sup>13</sup> в. М. Wegner, *Music und Tanz*, (*Archaeologia Homerica*, U) Göttingen, 1968, 2–16, особено abb. 1, 2 и каталогот, 69–80; М. Maas – J. Mc. Snyder, 1989, 11–23.

<sup>14</sup> На некои претстави и само со две жици (М. Wegner, abb. 2, kat. nr. 31, 46), што се должи повеќе на грубиот стил на сликање.

<sup>15</sup> в. горе стр. 38 и сл. 16.

се забележи на фрагментот од посатка пронајден во Тиринт од XII век ст.е.<sup>16</sup> Во геометрискиот период, особено во VIII век, бројот на жиците, главно изнесувал 3 или 4.<sup>17</sup> Самиот стил на сликање на земјените садови во геометрискиот период е доста груб и ограничен. Постојат ставови дека и покрај големиот број на ликовни претстави на лири со 3 или 4 жици, стандардните лири во овој период имале 7 жици.<sup>18</sup> Во некои случаи можеби изработувачите на садови не можеле да насликаат повеќе жици заради ограничениот простор за сликање на мал модел на лира на самиот сад, а и заради големината и острината на орудие со кое сликале.<sup>19</sup> Но во повеќето случаи, се чини дека многу лесно може да се насликаат повеќе жици. Сведоштва за лири со 7 жици се јавуваат во VII век ст.е., што се совпаѓа и со литературните сведоштва дека Терпандар го зголемил бројот на жиците од 4 на 7, кој исто така се сместува во овој век.<sup>20</sup> Од горенаведеното може да се заклучи дека во VIII век, веројатно, најраширена била употребата на китара со тркалезна основа и 4 жици.

Можеби овој вид китара е *формингајќа* на епските пејачи. Но, на ликовните претстави од овој период свирачите свират исправени, секогаш придружувани од групи танчери. Самиот инструмент е претставен мошне голем во однос на големината на свирачот, што не може да се сведе само на лошо подражавање на сликарот, бидејќи ист сооднос се забележува и во, речиси, сите слични ликовни претстави од VI и V век ст.е. Но, една бронзена фигурка на седнат аојд со форминга<sup>21</sup> и друга на слеп аојд<sup>22</sup> од крајот на VIII век, пронајдени на Крит, укажуваат дека и епските пејачи своите песни ги придружувале со ваквиот вид китара со 4 жици.

3. На што се должи разликата во бројот на жиците на лирите од микенскиот и геометрискиот период? Дали културното опаѓање довело и до промени во музичките скали, песни со помалку тонови, што им овозможиле на китарите со 4 жици (формингите) да ги задоволат музичките потреби и на свирачите и на слушателите? Интересно е што во

<sup>16</sup> в. сл. 21.

<sup>17</sup> Постојат исклучоци со две жици, а и еден пример можеби со пет (M. Wegner, 1968, 14f., 73) или седум жици (D. Raquette, 1984, 89). Но претежно овие претстави потекнуваат од крајот на мрачното доба.

<sup>18</sup> M. Maas – J. Mc. Snyder, 1989, 8s., 11, 203.

<sup>19</sup> M. L. West, 1992, 52.

<sup>20</sup> M. L. West, 1992, 330.

<sup>21</sup> Денес во Музејот на Ираклион, в. сл. 24; cf. J. N. Coldstream, *Geometric Greece*, London, 1977, 284.

<sup>22</sup> Денес во Музејот на Малибу, в. сл. 25.

Медитеранот од самиот почеток на развојот на овој инструмент, од крајот на IV милениум до VII век ст.е., не се среќаваат лири со 3 или 4 жици. Како и повеќето музички инструменти, лирите се откријат на западните Семити. Но, доколку се прифати ставот дека *йрекинои* во развојот на културата во мрачното доба, всушност пропаста на микенските дворци се изедначува со целосно исчезнување на културните и цивилизациските придобивки од микенскиот период, резултат на еден долг интерактивен развој на медитеранските култури и цивилизации, условил *повторно воведување* на лирите во хеленскиот свет во VIII век, сепак не се решава проблемот на намалување на жиците на инструментот. Според овој став би требало да се посведочат лири со 7 или повеќе жици, според сведоштвата кои што доаѓаат од Истокот, особено од феникиските држави од VIII век ст.е.<sup>23</sup> Намалувањето на бројот на жиците на лирите не се случува во геометрискиот период (в. горе т. 2), туку започнува уште во XII век ст.е. и, најверојатно, се должи на потребите на еден специфичен вид на пеење – *ејско пеење*.<sup>24</sup> Четирите тонови на формингата (китарата) можеби му биле доволни на епскиот пејач за изведба на своите песни, но свирачите на китари претставени на земјени садови од овој период свират среде играорци и танчери. Дали една таква мелодија од четири тонови, само на еден жичен инструмент,<sup>25</sup> би била соодветна за ора и танци?

Развојот на лирите не довел само до промена на нивниот облик, туку и до промена во техниките на свирење на инструментот. Во недостаток на врат на лирата, како кај тамбурата, нормално е да се заклучи дека секоја жица давала само по еден тон. Но, не смее да се заборави податокот дека октавата била откриена со поделба на жицата на средина (*διάληψις*).<sup>26</sup> Постоела можност свирачот притиснувајќи ја жицата со прстите (или пак со некаков предмет за таа намена) близу кобилицата

<sup>23</sup> "Ancient Israel", *Music in the Ancient World*, Haifa Music Museum and AMLI Library, Israel 1979. Теориите кај повеќето автори за *повторно воведување* и *йрекин* во Егејот се должат на непознавањето на фактот дека на микенските плочки од средината на XV век ст.е. има очигледни траги и од дорскиот дијалект, што покажува дека Дорците не дошле подоцна од другите грчки племиња (сп. J. Chadwick, "Who were the Dorians," *Parola del Passato* 31, 103–117; П. Хр. Илиевски, "Местото на античкиот македонски меѓу другите индо-европски јазици," *Жива Анџика* 44, 78–9). Така старата теорија за неможност да има континуитет во развојот заради дорските преселби всј е надмината. Ако народот кој бил присутен во Егејот уште од бронзеното доба ја познавал лирата, зошто би имал потреба *повторно да ја воведува*. Најверојатно лирата никогаш не исчезнала од Егејот, за да мора повторно да се донесе од Истокот.

<sup>24</sup> сп. M. Wegner, 1968, 3–16 и M. L. West, 1992, 52–3, кој се согласува со заклучоците на Вегнер.

<sup>25</sup> Нема сведоштва за постоење на инструментални состави, како и во микенскиот период, освен една претстава од крајот на VIII век ст.е. каде свирачот на китара е придружуван од авлетист, в. сл. 23.

<sup>26</sup> в. I т. 6, особено бел. 66.

да добие повисок тон со покус интервал, со тоа и повеќе тонови и поразвиена мелодија. Исто така, и денес, жичаните инструменти може да го држат ритмот на мелодијата и без присуство на удирачки инструменти, со што може да се објасни улогата на свирачите на лири при ората и танците. Можеби токму потребата од држење на ритам условила намалување на жиците, за да се овозможи побрзо удирање на сите жици со еден потег на прстите на раката.<sup>27</sup> А, пак, развојот на техниката на стопирање на жиците на одредени места овозможила изведба на песни на истиот инструмент со поразвиена мелодија, па дури и само инструментални изведби.

4. Новина во овој период е присуството на *авлосиѝе* во ликовните претстави на земјените садови од крајот од VIII век ст.е.<sup>28</sup> Во Хомеровите поеми овој инструмент се спомнува само на две места во *Илијадаиѝа*,<sup>29</sup> што укажува на слабата популарност на овој инструмент, како и во микенскиот период.<sup>30</sup> Значајно е да се напомене што за првпат на атички земјен сад се среќаваат заедно два инструмента – китара и пар авлоси.<sup>31</sup> Од останатите дувачки инструменти Хомер ја споменува и *ѝрубайѝа*, *сáллиѝѝ*, на едно место во *Илијадаиѝа*,<sup>32</sup> но како споредба на нејзиниот звук со силниот глас на Ахил. Ликовите во Хомеровите епови на ниту едно место не употребуваат труба, иако на поетот му бил познат овој инструмент.<sup>33</sup> *Сиринѝаиѝа* се спомнува само во описот на штитот на Ахил во *Илијадаиѝа*, како инструмент на овчари.<sup>34</sup> Но, сето ова е премалку за да се заклучи дека музиката во овој период во голема мера се разликува од музиката во микенскиот период.

<sup>27</sup> Природно, многу е потешко да се држи ритам, т.е да се удира одеднаш со прстите или плектронот, на лира со повеќе жици. И денес, главно, се користат жичани инструменти со од 4 до 6 жици.

<sup>28</sup> M. Wegner, 1968, 21s.

<sup>29</sup> *Ил.* 10. 13, 18. 495, в. II бел. 155.

<sup>30</sup> Значењето на *áulos* како *цевка* е потврдено во Хомеровите епови (*Ил.* 17. 297; *Од.* 19. 227 *áuloi díduoi*, 'двојни цевчиња'; *Од.* 22. 18). Со истото значење е потврдено и во микенскиот грчки *au-ro laulos* (KN Sd 4402.a, в. стр. 51).

<sup>31</sup> в. сл. 23.

<sup>32</sup> *Ил.* 18. 219.

<sup>33</sup> На тоа упатува и употребата на глаголот *σαλλίζω* (*сáллиѝѝев*) во XXI песне, 388 стих, каде Хомер пее за буката создадена од кавгата на боговите, што *одекнувала* од вишното небо. М. Л. Вест (1992, 119) смета дека во времето кога се обликувани епските теми на битките, трубата не била присутна насекаде низ Егејот, на што се должи и неупотребата на трубата од јунаците во еповите.

<sup>34</sup> *Ил.* 18. 526. За *сиринѝаиѝа* в. I т. 4 и бел. 79.

5. Од гореприведеното може да се заклучи дека геометрискиот период претставува *премин* во развојот на музиката и музичките инструменти од микенскиот период до архајскиот период. Новите стилови и зголемената популарност на епското пеење довеле до појава на нови техники на свирење и намалување на бројот на жиците на лирите. Литерарната традиција сведочи дека Терпандар го зголемил бројот на жиците на 7 во VII век ст.е, кој мора да бил особено надарен музичар, чија нова техника на свирење и музика барала зголемување на самиот број. Ова зголемување на бројот на жиците не смее да се толкува буквално, како негова лична заслуга. Најверојатно Терпандар бил првиот свирач на китара со 7 жици кој победил на некој натпревар, чија нова техника на свирење останала запаметена. Во овој период постоела одредена диспропорционалност во развојот на музиката и музичките инструменти меѓу континенталниот дел на Хелада (особено Атика), островите (особено Кипар) и Јонија. Но, сведоштвата од геометрискиот период не донесуваат нови сознанија за музиката, ниту донесуваат нови инструменти и облици, кои не се претходно посведочени во микенскиот свет.

## Хомер – божествениот пејач

6. За Хелените Хомер бил аојдот што ги испеал *Илијадата* и *Одисејата*. Античките автори воопшто не се сомневале во неговото постоење.<sup>35</sup> Не е потребно да се коментира за популарноста на неговите песни во антиката.<sup>36</sup> Во Платоновото време главен настан во музичките натпревари, одржувани на празникот Панатенаја, бил натпреварот на рапсодите во изведба на Хомеровите песни.<sup>37</sup> За Аристотел Хомер е врвот на епската поезија од кого учеле сите други епски поети.<sup>38</sup> Тој го именува Хомер само со *ὁ ποιητής* што укажува на големата почит која ја имал кон поетот. Но, и покрај долгогодишното проучување на Хомер од антиката до денес, мислењата околу тоа дали Хомер е историска личност или не, се поделени.<sup>39</sup>

Самото име *Хомер* е осамено во грчкиот ономастикон, факт што укажува дека не станува збор за лично име.<sup>40</sup> Се претпоставува дека *ὄμηρος* е поскоро апелатив со значење 'составувач, собирач,' изведено од адвербот *ὄμου* 'заедно' и глаголската основа *ἄρ-* од *ἀραρίσκω* 'става, прави, составува.' Ова значење соодветствува на значењето на *ῥαψωδός* 'шивач, кројач' (на песни).<sup>41</sup> Постојат сведоштва дека зборот *ὄμηρος* кај Ајолците значел 'слепец, слеп пејач,'<sup>42</sup> а кај подоцнежните Грци 'зало-

<sup>35</sup> Со исклучок на космополитските тендеции на некои хеленистички автори кои тврделе дека Хомер бил Сириец или Египтјанец (*Vita Romana*, 31. 7; Wilamowitz, *Vita Scorialensis* 2, 29. 10; Gell. 3. 11. 6; Clem. *Strom.* 1. 66. 1, итн.)

<sup>36</sup> Дури седум градови се спореле меѓусебно околу тоа кое родното место на поетот.

<sup>37</sup> За Платон поимот *музика* првенствено ја подразбира музиката на рапсодите, што се гледа во *Ион*, а за музичките техники на рапсодите и самиот Хомер расправа во *Тимај* и *Критија* (в. поопширно G. Nagy, "Epic as Music: Rhapsodic Models of Homer in Plato's *Timaeus* and *Critias*." *The Oral Epic: Performance and Music*, (ed. K. Reich) Berlin, 2000, 41–67).

<sup>38</sup> *За ѱоеѱикаѱа*, 1460a.

<sup>39</sup> На пр. С. J. Ruijgh, истражувајќи ги разните дијалектни форми во сповите, се обидува настанокот на хомерскиот јазик да го изведе од патување на пејачот низ Егејот, при кое патување тој смета дека поетот ги усвоил различните дијалектни форми ("La genèse du dialecte homérique," *Жива Анѱѱика*, 50, 2000, 213–29). Но, оваа теорија зависи од ставот на авторот дека Хомер е историска личност. За оние кои сметаат дека името *Хомер* е апелатив за генерации пејачи кои ги создавале песните, разните дијалектни форми се доказ за учеството на епски пејачи од разни краеве на Хелада во создавањето на песните.

<sup>40</sup> П. Хр. Илиевски, *За анѱѱикаѱа ѱросодија во македонски ѱреѱев*, Скопје, 1997, 11.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Покрај во Егејот (в. сл. 25 и *Од.* 8. 63–5), сведоштва за постоење на *слепи ѱејачи* се среќаваат особено во Египет, секогаш претставени како свират на харфа (L. Manniche, 1991, ch. 7 "The blind harpist and his songs", 97–107).



(или творците) на *Илијада* и *Одисеја* бил од хеленско потекло, најповеќе заради фактот што метарот на еповите – *дактилскиот хексаметар* има индоевропско потекло. Споредувањата со метарот на индиската (ведската) епика укажуваат на многу сличности.<sup>51</sup> Иако поподробната анализа и на словенската и келтската епска традиција го поткрепуваат овој факт,<sup>52</sup> сепак најсилни докази за постоење на едно заедничко индоевропско јадро дава метарот на *Rgveda*, збирка од преку илјада химни кои потекнуваат од околу 1200–1000 г. ст.е. Творецот на хомерските песни го имал во себе овој традиционален наследен ритам. Во своите песни тој внесувал формули, мотиви од семитските епови, зборови и верувања кои индоевропјаните уште при своето доаѓање ги затекнале во Егејот. Во последно време големо внимание се придава и на проучувањата на билингвалните епски пејачи, со што се прават обиди да се реши проблемот на трансмисија на песните од една на друга цивилизација.<sup>53</sup> Најверојатно такви пејачи имало и во Егејот кои своите песни ги препеале на грчки јазик придружувајќи ги со китара. Но самата промена на обликот и бројот на жиците на инструментот, неприфаќањето на останатите жичани инструменти, како харфите и тамбурите, укажуваат дека всушност хеленските пејачи ги адаптирале сите овие влијанија на источната музика, особено епското пеење, за потребата на сопствената традиционална, наследена музика. Оние инструменти кои не се вклопувале во нивната музика едноставно не биле прифатени. Семитските пејачи имале свои видови лири (кинор, небел итн.), така што и да го научиле грчкиот јазик сметам дека своите песни не ги пееле на видови лири различни од нивните. Затоа ја отфрлам можноста творецот на *Илијада* и *Одисеја* да бил билингвален пејач од семитско или некое друго потекло. Но, најверојатно уште микенските пејачи учеле од разните музичари кои крстосувале по Медитеранот, а новите техники ги пренесувале на наредните генерации.

7. Самиот Хомер во своите епови сведочи за старите пејачи и начинот на којшто ги изведувале своите песни. Во *Илијада*, најголемиот јунак под Троја, Ахил пее за јуначки дела свирејќи на „форминга

<sup>51</sup> В. особено G. Nagy, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.

<sup>52</sup> M. L. West, *Introduction to Greek Meter*, Oxford 1999, 1.

<sup>53</sup> K. Reicht (*Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*, New York & London 1992, 318) во своите истражувања сретнал голем број на билингвални епски пејачи на просторот на јужен Узбекистан, Таџикистан и северен Авганистан, чие билингвално пеење не се должи само на иранското влијание врз турската усна поезија туку и на популарноста на оригиналната турска епска поезија меѓу оние кои зборуваат ирански јазици.

јасна.<sup>54</sup> Во *Одисејата* среќаваме и двајца професионални пејачи: Демодок,<sup>55</sup> на дворот на Алкиној кралот на Фајакијците и Фемиј на дворот на Одисеј во Итака.<sup>56</sup> Пејачите пејат куси песни кои обработуваат теми од неодамнешното минато на дејството во еповите. Така Фемиј пее за враќањето на Ахајците од Троја,<sup>57</sup> а Демодок пее за кавгата на Одисеј и Ахил,<sup>58</sup> за љубовта меѓу Арес и Афродита<sup>59</sup> и за градењето на дрвениот коњ под Троја.<sup>60</sup> Според начинот на кој се опишани аојдите и нивните песни на овие места, оправдана е претпоставката дека Хомер опишува нешто што е дел од неговото лично искуство.<sup>61</sup> Сето ова упатува на заклучок дека и пред Хомер имало епски пејачи во микенскиот период. Хомер го споменува и митскиот тракиски пејач Тамирис.<sup>62</sup> Од местата во еповите може да се види дека епските пејачи биле присутни при разните пригоди и гозби во кралските дворци. Тие потекнувале од народот, биле самоуки,<sup>63</sup> како награда пред настапот добивале најубаво јадење и пиене.<sup>64</sup> Нивната вештина се сметала како дар од боговите. Така кога Одисеј во својот бес ги убивал просците бил спречен од неговиот син Телемах да го убие Фемиј кој пее на богови и луѓе,<sup>65</sup> бидејќи грев било да се убие *божескиен пејач*.<sup>66</sup> Иако овие пејачи биле неуки и потекнувале од најниските слоеви, се верувало дека се избрани од боговите, на кои Музата им подарила песни. На Демодок Музата му дарила песна но му го одзела видот.<sup>67</sup> Аојдите своите песни ги пееле во придружба на форминга седнати на стол.<sup>68</sup> За големата почит што ја имале во заедниците каде живееле сведочат и значењата на имиња: *Демодок* 'Оној кој го слави народот' и *Фемиј* 'Славниот,' веројатно дадени од самиот творец на еповите за да ја величи својата професија. Божествените пејачи биле *украси* на гозбите во кралските дворци.<sup>69</sup>

<sup>54</sup> *Ил.* 1. 185–191.

<sup>55</sup> *Од.* 8. 43–5, 105–6, 254–5, 262, 472, 478, 483, 486–7, 537; 13. 28.

<sup>56</sup> *Од.* 1. 153–5, 337–42; 12. 261–3; 22 330–54.

<sup>57</sup> *Од.* 1. 326–7.

<sup>58</sup> *Од.* 8. 75–82.

<sup>59</sup> *Од.* 8. 266–366.

<sup>60</sup> *Од.* 502–520.

<sup>61</sup> В. Митевски, *Античка етика*, Скопје 2001, 32–3.

<sup>62</sup> *Ил.* 2. 595.

<sup>63</sup> *Од.* 22. 347 : αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας...

<sup>64</sup> *Од.* 69–70.

<sup>65</sup> *Од.* 22. 330–77; 22. 346: πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω ...

<sup>66</sup> θεῖος ἀοιδός (*Од.* 8. 539 итн.).

<sup>67</sup> *Од.* 8. 62–5. Се претпоставува дека и Хомер бил слеп пејач, што се поврзува со ајолското значење на неговото име (в. горе т. 6 и бел. 42).

<sup>68</sup> *Од.* 8. 65.

<sup>69</sup> *Од.* 1. 153.

## Пеењето на Хомер

7. Хомер ги нарекува пејачите во еповите, кои пеат песни за јуначки дела, свирејќи на *φόρμινξ* или *κίθαρις*,<sup>70</sup> *αοιδοί*, а нивната изведба *αείδειν*.<sup>71</sup> Но, дали *αείδειν* подразбира *пеење* во вистинска смисла или пак, е традиционален израз за *рециѿирање* или *израз во сѿиχοѿи* како *cano* во *arma virumque cano*? Дали се разликува од нашата претстава за *пеење*? Класичните автори рециѿирањето со музика, *παρακαταλόγῃ*, му го припишуваат на Архилох.<sup>72</sup> Атнај изнесува теорија дека метричката несовершенство на Хомеровите стихови се должи на целосната подреденост на неговата поезија кон музиката.<sup>73</sup> Во класичниот период се правело разлика меѓу *ραϊσοδιѿе* и *κιѿародиѿе*. *Раϊсодиѿе* ги пееле Хомеровите песни, а *киѿародиѿе* сопствени мелодии, придружувани со китара. Хомер бил сметан за рапсод,<sup>74</sup> а рапсодите не биле музичари како китародите. Платон за изведбата на рапсодите почесто го користи глаголот *λέγειν*<sup>75</sup> 'кажува, зборува,' отколку *ᾶδειν*.<sup>76</sup> Рапсодите веројатно не свиреле на китара. Има толкувања дека *ῥαψωδός* е изведено од *ῥαβδωδός*, бидејќи рапсодите држеле прачка (стап), *ῥάβδος*.<sup>77</sup> Интересно е што и Платон и Аристотел воопшто не се занимавале со музичките квалитети на рапсодите. Во класичниот период се верувало дека поетите-рапсоди воделе директно потекло од Хомер. Но, иако формингата имала значајна улога во изведбата на песните, напоредните истражувања на други усни епски традиции покажаа дека нејзината употреба или неупотреба не ја одредува природата на пеењето. Српските пејачи ги изведувале своите песни свирејќи на *ѿусла*, а повремено пееле во истиот стил и без да свират, држејќи луле или стап. Во западна и централна Македонија и во северна Русија епските песни се пееле и без придружба на инструмент, иако има сведоштва за негова употреба во постарите времиња. Исчезнувањето на инструментот не значело и крај на епското пеење.<sup>78</sup>

<sup>70</sup> В. гл. II бел. 35 и бел. 57, а за каков вид лира станува збор в. т. 4. и сл. 22–5.

<sup>71</sup> *Ил.* 9. 186–91. *Од.* 1. 154s., 328, 339ss.; 3. 267; 4. 17; 8. 43ss., 250ss., 471ss.; 9. 3; 11. 368; 13. 9, 27; 16. 252; 17. 358; 22. 33ss.; 23. 133; 24. 439.

<sup>72</sup> Псевдо-Плутарх, *За музикаѿа*, 1140f.

<sup>73</sup> 623d.

<sup>74</sup> Платон, *Закони*, 658b.

<sup>75</sup> Платон, *Ион*, 535b, 537a.

<sup>76</sup> Платон, *Ион*, 535b.

<sup>77</sup> Платон, *Ион*, 530a; *Suda* s.v. *ῥαψωδοί*. Платон го нарекува рапсод и Хомеровиот Фемиј (533c.).

<sup>78</sup> A. V. Lord, "Homer and other epic poetry," во A. J. B. Wace – F. H. Stubbings (edd.), *A Companion to Homer*, London 1962, 181.

Раните епски поети при инвокацијата на Музите употребувале глаголи што значат 'кажува, зборува' како *ἐνέπειν*<sup>79</sup> кои обично се преведуваат со 'пее.' Од јазикот на епската хексаметарска поезија не може да се забележи разлика меѓу *ἀείδειν* и *ἐνέπειν*, ниту пак кај Платон меѓу *ᾄδειν* и *λέγειν*. Зборот *ῥαψωδός* не е потврден пред V век ст.е. Со појавата на алфabetот песните се запишувале, а со тоа започнува и губењето на усната епска традиција и аојдите.<sup>80</sup> Античката традиција пренесува дека и *Илијадајќа* и *Одисејајќа* се запишани во Атина во V век ст.е. што се совпаѓа со појавата на рапсодите и музичките натпревари во пеење на Хомеровите песни. За Платон *изведбајќа на рапсодијќа* е дел од *музичкајќа вешијќа*.<sup>81</sup> Но, иако нивната изведба е *λέγειν*, има многу сведоштва и литературни и епиграфски дека натпреварот на рапсодите бил централен настан на музичките натпревари.<sup>82</sup> Разликата се јавува бидејќи рапсодите ги учеле Хомеровите песни. Тие немале голема слобода во изведбата како старите аојди. Самиот збор рапсод подразбира *пеење*, значење врзано со формулаичната композиција на песните.<sup>83</sup> Оттука потекнува разликата меѓу *ἀείδειν* и *ἐνέπειν* или *λέγειν*. Првото се однесува на пеењето на старите пејачи придружувано со свирење на форминга од VIII век ст.е, а вторите на рапсодите од V век ст.е. Општо-прифатено е тврдењето дека Хомеровото *пеење*, *ἀείδειν*, е пеење во вистинската смисла на зборот.<sup>84</sup>

Аојдот пеел по одредени ноти и интервали, а повишувањето и намалувањето на висината на гласот било водено од мелодичниот акцент на зборовите. Не е јасно зошто пејачите го занемарувале природниот акцент на зборот, туку се воделе по мелодичниот акцент, при тоа водејќи сметка за квантитетот на вокалите. Како и јазикот, мелодичниот акцент е индоевропска појава.<sup>85</sup> Но, истражувањата на ведските химни покажаа дека и пеењето според акцентот на зборовите е исто така индоевропска појава. На овој начин, до денес, се пејат химните на *Rgveda*. Античкиот музички (мелодичен, тонски) акцент којшто исчезнал од

<sup>79</sup> Хесиод, *Теоџонија*, 104 итн.

<sup>80</sup> Понатаму следи само подражавање на Хомеровите епови, но голема е разликата меѓу усните поети и учените поети кои ги пишувале своите песни.

<sup>81</sup> Платон, *Закони*, VI 764c–765d. Но, под *μουσική* Платон подразбира и *χορὸς δια*, пеење и танц на хорот, што се разликува од денешното значење на поимот музика во кое не влегува танцот. Затоа мора внимателно да се толкуваат античките автори.

<sup>82</sup> в. особено G. Nagy, 2000, 41–67.

<sup>83</sup> Пиндар, *Немејска* II, 1: "Ὅθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι / ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' αἰδοί..."

<sup>84</sup> M. L. West, "The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music," *The Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, 115; Danek, G. – Hagel, S., "Homer - Singen," *Wiener Humanistische Blätter*, 1995, 11–3 итн.

<sup>85</sup> M. L. West, 1981, 115.

санскритот можеби пред 2000 г., е забележан на текстовите и се внимава на него при самото пеење. Можеби природата на дактилскиот хексаметар или мелодичниот акцент на старогрчкиот јазик довеле до настапување на независноста на квантитативниот ритам од акцентот на зборовите.

### Штимот на формингата на аојдот

8. Како што е претходно кажано, генерално во VIII век ст.е. музичарите свирела на форминга, вид китара, со 4 жици, што е потврдено и од археологијата<sup>86</sup> и од литерарната традиција, која пренесува дека Терпандар прв го зголемил бројот на жиците од 4 на 7, сместувајќи го временски секогаш по Хомер.<sup>87</sup> Но, сметам дека е невозможно творците на *Илијадата* и *Одисејата* да не ги познавале китарите со 7 жици.<sup>88</sup> Популарноста на епското пеење и ората во ритамот на дактилскиот хексаметар условиле намалување на жиците.<sup>89</sup>

Повеќето проучувачи на оваа проблематика го прифаќаат ставот на М. Л. Вест дека четирите жици на формингата давале четири тона.<sup>90</sup> Вест смета дека во архаичната музика и гласот на пејачот бил лимитиран на 4 ноти, потпирајќи се на тврдењето на Псевдо-Плутарх дека пејачот пеел во унисон со тоновите на инструментот.<sup>91</sup> Како поткрепа на своето тврдење го користи и податокот дека химните на *Rgveda* во разни периоди се пеени на 4 или 3 ноти. Античките извори даваат несигурни сведоштва за *тетраοίδιος νόμος*,<sup>92</sup> кој можеби бил базиран на 4 ноти, и два стиха кои му се припишувале на Терпандар за постоење на песна од 4 тонови свирена на форминга со 4 жици.<sup>93</sup> Вест воден и од епското пеење и техники на свирење на подоцнежните епски пејачи на Балканот и во Европа, ја отфрла можноста за добивање повеќе ноти на формингата со техниката на притискање на жиците со прстите или со некаков друг предмет на одредено место.<sup>94</sup> Тргувајќи од претпоставка-

<sup>86</sup> В. т. 2.

<sup>87</sup> В. т. 5.

<sup>88</sup> сп. и М. Л. West, 1981, 116.

<sup>89</sup> В. т. 3.

<sup>90</sup> М. Л. West, 1981, 116–121; сп. G. Danek – S. Hagel, 1995.

<sup>91</sup> Псевдо-Плутарх, *За музиката*, 1141b.

<sup>92</sup> Псевдо-Плутарх, *За музиката*, 1132d.; *Суда* III 477

<sup>93</sup> *Poetae Melici Graeci*, ed. D. L. Page, Oxford 1962, 363.

<sup>94</sup> М. Л. West, 1981, 116. R. P. Winnington-Ingram, се сомнева во теоријата за една жица еден тон, но исто така не може да ја потврди теоријата за стопирање на жиците, бидејќи нема сигурни сведоштва во хеленскиот свет за таква една техника на свирење на лирите ("Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: The Theory Examined," *Classical Quarterly*, 6, 1956, 169–186.

та дека хомерските песни се свирени на форминга со 4 жици т.е. 4 тонови, тој го одредува и штимот на формингата. Истражувајќи ги античките сведоштва за најстарите хеленски музички скали и музичките фрагменти од хеленистичкиот период, потоа сведоштвата на Аристид Квинтилијан за имињата на жиците,<sup>95</sup> Вест доаѓа до заклучок дека штимот на формингата бил *efad'* изведен од јонската тонска скала *efac'd'*.<sup>96</sup> Овој предлог на Вест претставува единствен обид да се претпостави можниот штим на формингата со одредени тонови и е прифатен од најголемиот број научници кои се занимаваат со оваа проблематика.

Но, да се вратиме повторно на можноста за добивање повеќе тонови со притискање (стопирање) со прсти, или некаков предмет за таа намена на одредени места, на жиците на формингата.<sup>97</sup> За првпат оваа претпоставка ја спомнува К. Сакс, дека при стопирање на жиците со прстите се добиваат повисоки тонови.<sup>98</sup> Оваа теорија на К. Сакс, најмногу била раширена благодарение на делото на О. Gombosi,<sup>99</sup> кое извршило влијание врз многу музиколози. Но, тонот и бојата на звукот на нотата добиени со помош на таква техника на свирење би биле различни од тонот и бојата на звукот добиени од отворена жица. К. Сакс оваа разлика ја објаснува со нотите добиени со стопирање во кинеската пентатонска музика, т.н. *pien-tones*. Литерарните и археолошките сведоштва за начинот на свирење на лирите во Егејот покажуваат дека свирачот удирал по жиците со прстите од левата рака, а со десната рака удирал со плектрон, а како во исто време свирел со двете раце останува нејасно. Сакс сметал дека скратувањето се вршело или на крајот на жиците под кобилицата или над носачот (мостот или малата кобилица). Овие места биле на дофат на десната рака, која ги притискала жиците за левата рака. На ликовните претстави се забележува дека во десната рака свирачот речиси секогаш држи плектрон, така што останува можност скратувањето да се вршело и со плектрон.<sup>100</sup> Но, според

<sup>95</sup> Интересно е што слична симетрија како имињата на седумте жици на хеленската лира се среќава и во описот на имињата на сумерската лира со 9 жици на табличка пронајдена при ископувањата во Ур (R. Dumbrell, 1998, 16–20).

<sup>96</sup> M. L. West, 1981, 116–121. Но и самиот автор не е многу сигурен во својот заклучок, бидејќи своето решение го нарекува „предлог за штимот на хомерската форминга.“

<sup>97</sup> в. горе т. 3.

<sup>98</sup> "Die griechische Instrumentalnotenschrift," *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VI, 1924, 289–310; *The History of Musical Instruments*, New York 1940, 131–5; *The Rise of Music In The Ancient World*, New York 1943, 203–5.

<sup>99</sup> *Die tonarten und Stimmungen der antiken Music*, Copenhagen 1939. Иако се анализира пентатонскиот штим на лира со 7 жици, тој се однесува и на формингата со 4 жици.

<sup>100</sup> R. P. Winnington-Ingram, 1956, 184. Не било можно свирачот постојано да го оставал и земал плектронот за да ги примени сите техники на свирење.

положбата на инструментот, левата рака не можела да допре до носачот на жиците, туку само до кобилицата. Gombosi сметал дека мобилноста на левата рака била ограничена, бидејќи лирите биле придржувани со лента прицврстена за зглобот на левата рака. Тој отишол подалеку од Сакс, тврдејќи дека свирачите не добивале повисоки тонови со намалување на должината на жиците, туку со зголемување на нивната опнатост, што се постигнувало со притискање со плектронот на делот од жиците меѓу носачот и струникот.<sup>101</sup> Gombosi ја наведува и аналогијата со јапонското *koito*, техника на свирење при која свирачот со една рака удира по жиците, а со другата ја подига висината на тонот според потребата, притискајќи под носачот. Поинаква е состојбата при изведбата на епските песни каде епските пејачи свират седнати, со што, на некој начин и двете раце добиваат поголема слобода на движење по инструментот. Постои можност и десната рака да ги притиска жиците за левата.

Иако е тешко да се потврдат овие техники за добивање октава на форминга од 4 жици, заради немање поцврсти докази, сепак ја разнишуваат тезата за една жица еден тон. Кога Хомеровиот пејач Демодок пее за љубовта меѓу Арес и Афродита фајакиски момчиња играат оро околу него,<sup>102</sup> чие оро предизвикало воодушевување кај Одисеј. Можно ли е да предизвика воодушевување играње оро на монотона песна од 4 тонови, изведувана на форминга со 4 жици, кои се удирале поединечно, жица по жица? Колку би можеле младите играорци да ја покажат својата вештина на една таква песна? Самото оро, пак, е условено од ритам. Се чини дека формингата со 4 жици имала многу поголеми можности отколку што се претпоставува. Можно е епското пеење да било придружувана со музика од 4 тонови, но останатите песни сигурно биле пратени со поразвиена мелодија. Сведоштвата за формингата како задолжителен инструмент меѓу играорци упатуваат на заклучок дека нејзините перформанси биле многу поголеми отколку што сметаат многумина коишто долго време се занимаваат со штимот на формингата на старите аојди.<sup>103</sup>

### Обиди за реконструкција на пеењето на аојдот

9. Веќе подолго време теоријата на М. Л. Вест за можниот начин на пеење на Хомеровите песни се смета за најнаучно издржана. Но, во

<sup>101</sup> O. Gombosi, 1939, 119, 179ss. Делот од жицата меѓу струникот и носачот не дава звук при удар.

<sup>102</sup> Од. 8. 250–66. Сцената потсетува на ликовните претстави од земјените садови, в. т. 2.

<sup>103</sup> в. т. 3.

1994 г. излезе од печат еден импресивен научен труд – *The Prosody of Greek Speech* на авторите А. М. Devine и L. D. Stephens. Во ова дело авторите го анализираат старогрчкиот јазик, неговата фонетика, изговор, акцент, ритам и акустика не само од лингвистички, поетски и музиколошки аспект, туку и од психолошки и медицински (физиолошки и невролошки) аспект.<sup>104</sup> Веднаш по излегувањето на овој труд, G. Danek и S. Hagel во 1995 ја објавија својата теорија за техниката на хомерското пеење.<sup>105</sup> Тие преземаат дел од претпоставките на М. Л. Вест, но својата теорија во голема мера ја потпираат на новите сознанија што ги дава делото на А. М. Devine и L. D. Stephens. Претпоставената мелодија се разликува од онаа на Вест.<sup>106</sup>

### Теоријаиџа на М. Л. Вест

Обидот на Вест<sup>107</sup> да дојде до оригиналната изведба на Хомеровите песни, до она што значело *ἀείδειν*, се темели на неговиот став дека формингата со 4 жици на старите аојди давала мелодија од 4 тонови, со штим *e f a d'* изведен од јонската тонска скала *e f a c' d'*.<sup>108</sup> Во овие 4 тонови пеел и самиот аојд.<sup>109</sup> Пејачот почнувал со удар на средната жица (*μέση*), а тон, а одењето горе-долу по скалата било одредено од природниот акцент на зборовите. Ускладувањето на нагласената мелодија со целокупната шема е аналогно со ускладувањето на изговорот на акцентите на индивидуалниот збор со акцентот на целата реченица. Аојдот почнувал со свирење на инструментален дел т.н. *ἀναβολή*<sup>110</sup> пред да почне да пее, а веројатно со покуси инструментални делови правел пауза во пеењето по секој стих.

<sup>104</sup> Заклучоците во делото, покрај со стручната анализа на просодијата, поткрепена со докази и огромна библиографија, се извлечени и со помош на многубројни статистички податоци претставени на голем број табели и графикони.

<sup>105</sup> G. Danek долго време се занимава со дактилскиот метар и хомерското пеење на кои теми има објавено многу научни трудови. Но, колкаво влијание извршиле А. М. Devine и L. D. Stephens врз неговите ставови се гледа од неговите претпоставки изложени во "Singing Homer" (*Wiener Humanistische Blätter* 31, 1989, 1–15) кои воопшто не се согласуваат со претпоставките кои ги изложува подоцна во 1995 г. заедно со S. Hagel (Danek, G. – Hagel, S., "Homer - Singen," *Wiener Humanistische Blätter*, 1995, 5–20).

<sup>106</sup> G. Danek и S. Hagel прават и тонски запис на својата теорија. Како пример прават реконструкција на песната на Демодок за љубовта меѓу Арес и Афродита (*Od.* 8. 267–366) која може да се слушне на нивниот сајт [www.oeaw.ac.at/kal/sh/](http://www.oeaw.ac.at/kal/sh/).

<sup>107</sup> M. L. West, "The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music," *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, 113–129.

<sup>108</sup> в. горе т. 8.

<sup>109</sup> М. Л. Вест смета дека аојдите пееле во унисон со формингата (1981, 123).

<sup>110</sup> *Od.* 1. 155, 7. 266: ἦ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν ...;

7. 261–3: στήτην ἐρχομένω, περὶ δέ σφραγς ἦλυθ' ἰωὴ  
φόρμιγγος γλαφυρῆς· ἀνὰ γάρ σφισι βάλλετ' ἀείδειν / Φήμιος.

Како доказ за своите ставови, М. Вест прави споредба на сознанијата за Хомеровата изведба на епските песни со практиката на Салих Углјанин, епски пејач од Санѿак, при изведбата на *Заробенииѿвоѿио на Џулик Ибрахим*, запишана во 1934.<sup>111</sup> И покрај различниот стил и мелодија и употреба на поинаков инструмент, споредбата укажува на низа сличности. Салих почнал со 9 влечења на гудалото на гуслата, по кои запеал. Тој го одмарал гласот на крајот на секој стих, дури и кога нема синтаксичка пауза. Гуслата немала некоја голема улога за време на пеењето на стихот. Често задржувал само една продолжена нота за целиот стих. Висината на гласот секогаш ја спуштал на последниот слог од стихот. По 105-иот стих направил поголема пауза со пеењето исполнувајќи ја со свирење на гуслата. На крајот, на 1811 стих, престанал со пеењето и свирењето со продолжување на последниот слог во унисон со гуслата. Престанувањето било истовремено, без дополнително пеење или свирење на гуслата. Според овој запис и резултатите на своите истражувања Вест дава и музички запис на првите 5 стиха од *Илијадаѿио*:<sup>112</sup>

Μηνιν δειδε θεά Πηλη-ΰ-άδεω 'Αχιλλῆος (τοφλαττοῦρατ)

οδλουμένην, ἦ μυρί' 'Αχαιοῖς ἔλγε' ἔθηκεν,

πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς "Αἰ-δι προ-ΰ-αἴεν

ἠρώων, αὐτοῖς δὲ ἑλώρι-α τευχε κύνεσσιν

οἰωνοτοῖ τε δαῖτα· διδς δ' ἔτελεετο βουλή.

Сл. 26 – Мелодија на првите 5 стихови на *Илијадаѿио*, според М. Л. Вест.

<sup>111</sup> M. Parry-A. V. Lord, *Serbo-croatian Heroic Songs*, Cambridge 1953, 437-62. Транскрипцијата е направена од Бела Барток.(в. М. Л. West, 1981, 123).

<sup>112</sup> M. L. West, 1981, 123.

Вест смета дека ритамот на дактилот означен како ♩ е само приближна вредност. Окситоните во времето на аојдите сè уште го чувале својот акут, а губењето настанало во класичниот период.

### Теоријата на Г. Данек и С. Хагел

Во поново време покрај теоријата на М. Л. Вест, големо внимание привлече и обидот за реконструкција на оригиналната изведба на Хомеровите песни на Г. Данек и С. Хагел,<sup>113</sup> кои направиле и тонски запис на својата теорија.<sup>114</sup>

Τρωσὶν δ' ἄγγελος ἦλθε ποδῆνεμος ὠκέα Ἴρις

παρ Διὸς αἰγιόχοιο σὺν ἀγγελίῃ ὀλεγεινῇ

Сл. 27 – Мелодија на В 786–7 од Одисејата, според Г. Данек и С. Хагел.

Авторите ги прифаќаат донекаде ставовите на Вест: за штимот на формингата *e f a d'*, како тонови на мелодијата, за мелодичниот акцент на старогрчкиот јазик кој имал влијание на повишувањето и стишувањето на гласот,<sup>115</sup> за сложувањето на акцентот на мелодијата со природниот акцент на зборовите и за инструменталните делови кои му служеле на аојдот како увод во пеењето и за одмарање на гласот по секој испеан стих (в. горе).

Тежиштето на нивната теорија е влијанието на акцентите на зборовите врз мелодијата, базирано врз сознанијата на А. М. Devine и L. D. Stephens (1994) за звукот и функционалноста на грчкиот акцент. Тонот на говорната мелодија се повишува пред акцентираниот слог, достигнувајќи ја својата највисока точка и се намалува од средината до крајот на зборот, но не силно, туку забележува искачување до наредни-

<sup>113</sup> G. Danek, – S. Hagel, "Homer - Singen," *Wiener Humanistische Blätter*, 1995, 5–20.

<sup>114</sup> В. бел. 106.

<sup>115</sup> *Мелодичен акцент* бил наречен уште од Аристоксен во неговите студии на живите јазици (*Harm.* 1. 8–10).

от акцент. Има статистички докази дека зборовите акцентирани на последниот слог се избегнуваат при цезурите, но се повеќе присутни при метричките мостови. За разлика од Вест, Данек и Хагел сметаат дека и цезурите имаат улога во мелодијата. Мелодијата на типичниот хексаметар паѓа при цезурата како и на крајот од стихот. Типичната контура на мелодијата има двојни, понекогаш и тројни, паѓања и дигања. Пејачот ги ускладувал акцентуалните дигања и паѓања на индивидуалните зборови на стихот со акцентот на мелодијата, дактилскиот хексаметар.

### Можни реконструкции на пеењето на Хомер?

10. Дали е можно да се доближиме до оригиналната изведба на Хомеровите песни? Авторите на, денес, најприфатените теории и самите не се убедени во своите ставови.<sup>116</sup> Тие зборуваат за *обиди*,<sup>117</sup> што, на некој начин, не значи само заштита од можните критики, туку и факт дека речиси е невозможно да се дојде до вистинско решение. Иако овие теории содржат многу издржани аргументи, особено тонскиот запис на Г. Данек и С. Хагел звучи мошне веродостојно, сепак има многу проблеми, кои ги прават овие обиди несигурни.

а. Главниот проблем е одредување на штимот на формингата, бидејќи тоновите на жиците ја одредуваат и мелодијата. Претпоставениот штим на Вест, *ef ad'*,<sup>118</sup> кој е општоприфатен, ја исклучува можноста од повеќе ноти, кои можат да се добијат со разни техники на стопирање на жиците на одредено место на формингата. Но, самата употреба на формингата надвор од епските песни, во танци и ора, укажува на поинаква можност. Орот на момчињата во *Одисеја* околу Демодок не би можело да се игра на некаква монотона мелодија без изразен ритам. Дали 4 тонови свирени жица по жица би создале амбиент за играње оро и колкава акустика создава една жица за да може да даде ритам на орото? Сметам дека проблемот е настанат со споредувањето на аојдите со многу подоцнежните епски пејачи на Балканот. М. Пери и А. Лорд го проучувале карактерот и начинот на создавањето на епската поезија, но не и мелодијата на која се изведувале епските песни. Монотоното свирење на два тона на гуслата, а понекогаш и само на една нота за целиот стих извршило влијание и врз одредување на штимот на формингата и мелодијата на хомерските песни. Можеби пеењето на Хомеровите песни не барало некоја развиена мелодија и 4 ноти му биле

<sup>116</sup> M. L. West, 1981, 123; G. Danek – S. Hagel, 1995, 20.

<sup>117</sup> *Ibid.* Со напомена дека нивните реконструкции не се можеби највистинити, но со надеж дека се барем приближни до оригиналната изведба на песните.

<sup>118</sup> в. горе т. 8.

сосем доволни на аојдот, но можноста на формингата била поголема. Неверојатно е музичарите да не ги познавале лирите со повеќе жици, кои биле присутни низ целиот Источен Медитеран, и да се откажат од можноста да свират со повеќе тонови. Повеќе тонови значат и поинаков штим, а можеби и поинакво пеење.

б. Старогрчкиот јазик имал мелодичен (тонски) акцент и најверојатно имал улога во пеењето. Укажувањето на Вест и поподробната анализа на Данек и Хагел за влијанието на природниот акцент на зборовите врз самата мелодија, т.е. повишувањето и стишувањето на гласот, се мошне валидни. Силен доказ за ова влијание се истражувањата на А. М. Devine и L. D. Stephens.<sup>119</sup> Потврда за оваа појава даваат и нотираниите фрагменти, каде дигањето и паѓањето на мелодијата според акцентот на зборовите е одбележано со знаци.<sup>120</sup> Лесно се одредува ова повишување и стишување на гласот и мелодијата ако формингата имала само 4 тона. Но, дали би можеле лесно да ја одредиме оваа појава ако аојдот можел да свири на октава?

в. Од реконструкцијата на Вест се забележува дека цезурите немаат никакво влијание врз мелодијата, што се должи на претпоставката дека нивната појава е врзана со појавата на рапсодите, кога се случила и промената од *пеење во рецитирање*. Од друга страна, Данек и Хагел, водени од статистичките податоци дека дури 32.51% од стиховите имаат цезура зад *ἰρεῖσιον ἴροχαῖ*, а 45.84% *буколска дијајреса*,<sup>121</sup> сметаат дека е невозможно аојдот да не водел сметка за цезурите. Затоа во својата теорија цезурите ги одбележуваат како паѓање на мелодијата еднакво на паѓањето на крајот на стихот. Но, на што се должат овие *паузи* во стихот? Уште во 1949 г. Т. Georgiades, проучувајќи ги модерните ритми на традиционалните грчки танци, укажал на сличноста на дактилскиот хексаметар со дактилскиот кружен танц *συρτός*,<sup>122</sup> чие име се јавува за првпат на натпис од Бојотија од I век н.е.<sup>123</sup> Како што е погоре кажано, музиката и танците, како дел од фолклорот, не се подложни на промени како останатите вештини.<sup>124</sup> А. David споредувајќи ги стапките на модерниот танц *σирџос*, укажува дека тие одговараат на

<sup>119</sup> A. M. Devine – L. D. Stephens, *The Prosody of Greek Speech*, New York / Oxford, 1994, особено поглавјата "Pitch" 157–94 и "Word Prosody" 195–223.

<sup>120</sup> M. L. West, 1992, 254–76.

<sup>121</sup> G. Danek, – S. Hagel, 1995, 11.

<sup>122</sup> T. Georgiades, *Der Griechische Rhythmus*, Hamburg, 1949, 12.

<sup>123</sup> A. David, "On the Origin of the Trochaic Caesura and the Bucolic Diairesis," *Živa Antika* 51, 2001, 9.

<sup>124</sup> Слични траги од антиката може да се најдат и во нашиот фолклор. Женскиот народен танц, наречен *чифџе-чамче*, со кренати раце како кај *Тејшовската Менада*, исто така претставува сведоштво за една долга традиција, која влече корени од антиката.



## IV. ЗАКЛУЧОК

1. Кога Хелените пристигнале во Егејот,<sup>1</sup> носејќи го во себе своето индоевропско музичко наследство, наишле на развиени култури со музика и инструменти, какви дотогаш не познавале. Особено силно влијание извршила минојската култура, која во себе ги имала сплотено придобивките на старите цивилизации во Источниот Медитеран. Микенците ги наследиле и во своите допири со стариот свет продолжиле да примаат нови влијанија, но и да даваат во процесот на размена. Во тој процес во Егејот навлегле многу култови и ритуали, заедно со обредните песни и инструментите како нивен составен дел. Разни занаетчиј крстосувале низ Медитеранот, а меѓу нив и музичари, кои учејќи го архаичниот грчки јазик ги препејувале своите песни, внесувајќи нови теми, мелодии, митови и песни за јуначки дела.

2. Речиси сите хеленски музички инструменти се од семитско потекло. Но, во рацете на музичарите тие добивале нови облици, што покажува особено развојот на микенската лира. Во прво време таа го имала истиот облик како минојската лира. Но, постепено обликот на микенската лира се доближувал до познатиот облик на Хомеровата форминга, каков што не се среќава во останатите култури во Медитеранот. Всушност, Микенците ги адаптирале новите инструменти кон своите песни и својата индоевропска традиција, која се открива подоцна во Хомеровите песни преку ритмот, т.е. дактилскиот хексаметар како дел од индоевропското наследство на Хелените. Сведоштвата несомнено упатуваат на континуитет во развојот на музиката, т.е. музичките инструменти од подемот на микенската цивилизација до почетокот на историскиот период, кога всушност со појавата на алфabetот почнале да се запишуваат песните.

Најпопуларен инструмент во целиот период била лирата, чија популарност ќе продолжи до крајот на антиката. Сведоштвата од микенскиот период се потврдуваат и во Хомеровите епови. Лира од видот китари доминирала во Егејот. Изненадува немањето сведоштва за дувачките инструменти, особено авлосите, кои Хомер ги споменува само

---

<sup>1</sup> Археологијата докажа дека процесот на миграција на грчките племиња започнал од почетокот на II милениум ст.е., низ Мала Азија, преку Хелеспонт во Егејот.

на две места, во две пеења, за кои се претпоставува дека се додадени на оригиналот. Авлосите биле мошне популарни низ Медитеранот, а и во т.н. кикладска култура во Егејот од крајот на III милениум ст.е. Првите сведоштва се јавуваат на ликовните претстави на земјени садови од доцната геометриска уметност на крајот VIII век ст.е. Но, ова немање сведоштва не значи и дека не биле присутни во Егејот:

а. Проблемот околу немањето сведоштва е врзан со фактот дека повеќето инструменти, како и денес, се изработувале од дрво, материјали од органско потекло, кои се распаѓаат.

б. Најважен фактор е неговата *нейојуларносѝ* во овој период. Иако се појавува на фреската од саркофагот од Агија Тријада во минојскиот период, веројатно за микенската аристократија и нивните свештеници авлосите не биле достоинствени инструменти. Во сликарството доминираат лирите. Лирите биле присутни насекаде. Но, ако ги споредиме овие дамнешни трендови со современите, ќе забележиме големи сличности. И денес жичаните инструменти се дел од амбиентот на забава на побогата градска класа и современата аристократија. Инструментални состави само од жичани инструменти се задолжителен декор на градските кафеани, разни прослави на жителите по градовите, т.н. тамбурашки оркестри. На разни приеми, коктейли од највисок ранг свират камерни оркестри составени од академски музичари кои свират на жичани инструменти. Од друга страна, пак, дувачките инструменти се задолжителен декор во руралните средини, на свадби, панаѓури, при разни народни веселби, обичаи, како и тапаните.<sup>2</sup> Формингата е присутна во кралските дворци на Алкиној и Одисеј, а авлосите среде свадбени ора.<sup>3</sup> *Tu-qa-ni-jo-so* е пастир, а *Ki-nu-ra* и *Ru-ro* се имиња на функционери во микенското општество. Потомокот на формингата, современата гитара е денес најраспространетиот и најпопуларниот инструмент на светот.<sup>4</sup> Подоцнежната популарност на авлосите во класичниот период се должи на зголемената популарност на одредени источни култови во чии обреди авлосот бил задолжителен декор.

---

<sup>2</sup> Во нашата земја, напуштањето на селата и преселбите во градовите придонесоа да исчезнат голем број народни инструменти и нивните изработувачи. Некои, за среќа, како кавалите, зурлите и тапаните, опстојуваат во фолклорните друштва. Трендот во последно време за популаризација на т.н. етно музика, фолклорни мотиви свирени на народни инструменти, но во модерни стилови, повторно го разбудил интересот за инструменти како дудукот, шупелката, гајдата и др.

<sup>3</sup> *Ил.* 18. 490–6, како и на вазите од крајот на геометрискиот период.

<sup>4</sup> На светот има легендарни гитаристи, како Џими Хендрикс, кои и по смртта останала култна личност, потоа виолинисти како Паганини итн., но нема легендарни тапанари.

3. Доказ за самостојниот развој на музиката во Егејот во овој период е и фактот што голем број инструменти, мошне популарни во Медитеранот, како тамбурите и харфите не биле прифатени од Микенците, а неверојатно е дека не знаеле за нив. Во процесот на размена тие прифаќале новитети кои можеле да се вклопат во нивните традиции, но не сè. Харфите и тамбурите се појавиле во хеленистичкиот период. Тамбурата е полесна за свирење и има поголеми можности од лирата, но едноставно не се вклопила во музиката на Микенците.

4. Во процесот на адаптација на лирата и со зголемувањето на нејзината популарност, таа станала инструмент на епските пејачи. Основата на усната традиција и песните за јуначки дела, покрај многуте легенди и епски песни кои ги затекнале во Егејот, и многу други кои подоцна ги слушнале, Хелените ја носеле од својата индоевропска прататковина. Потоа на таа основа се напластувале разни влијанија и понови настани. Аојдите кои ги придружувале своите песни со форминга се појавиле во микенскиот период, но бидејќи линеарно Б писмо служело само за водење евиденција, нема многу сведоштва. Но, во своите песни Хомер споменува епски пејачи, кои можеби се одраз на микенските епски пејачи. Неупотребата на писмото за запишување песни, како на Блискиот Исток во истиот период, укажува дека сигурно постоела усна традиција. Но, појавата на алфабетот и постепеното запишување на песните значело и крај на една долга традиција, губење на аојдите, а појава на рапсодите, чија популарност во голема мера ја искривила сликата кај античките автори за старите аојди.

5. Резултатот на овој развој е хеленската музика во класичниот период. Питагорејците сметале дека музиката на лирата ги спојува човечките срца, ги смирува, чисти и облагородува. Аристид Квинтилијан во својот спис *За музиката*<sup>5</sup> вели дека пеењето и танцовите движења му се вродени на човекот, а ако би му ги одзеле, би се откажале од неговата природа. Тој ја слави моќта и влијанието на музиката врз животот на човекот: „Со музиката се разубавуваат химните и песните на боговите, а јавните и приватните прослави со неа добиваат поголем сјај. Таа ја поттикнува војничката храброст и ги олеснува долгите маршеви. Таа го ублажува пловењето, веслањето и тешките физички работи, бидејќи во напорите таа утешува.“<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> особено гл. 4.

<sup>6</sup> *Ibid.*

## Избор на користена литература

- Aign, B., *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*, Frankfurt 1963.
- Alexiou, S., *Minoan Civilization*, Herakleion 1969.
- Anderson, W. D., *Ethos and Education in Greek Music*, Harvard University Press, 1968.
- Aravantinos, V., "Mycenaean Texts and Contexts at Thebes: The Discovery of New Linear B Archives on the Kadmeia," *Florentinae Studia Mycenaea* I, Salzburg, Wien 1999, 45–78.
- Aravantinos, V. – Godart L. – Sacconi A., *Thèbes. Fouilles de la Cadmée. I. Les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou. Édition et commentaire*, Pisa – Roma 2001.
- Åström, P. – Reese, D. S., "Triton Shells in East Mediterranean Cults," *Journal of Prehistoric Religion*, 3–4, 1990, 5–14.
- Barker, A., "Methods and Aims in the Euclidean *Sectio Canonis*," *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, 1–16.
- *Greek Musical Writings*, I, II., Cambridge, 1984–9.
- Bass, G. F., "A Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun (Kaş) 1984 Campaign," *American Journal of Archaeology* 90, 1986, 269–96.
- Baurain, C. – Darceque, P., "Un Triton en pierre à Malia," *Bulletin de Correspondance Héliénique* 107, 1983, 3–73.
- Bayer, B., *The Material Relics of Music in Ancient Palestina and its Environs: An Archaeological Inventory*, Tel Aviv, 1963.
- Becker, H., *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966.
- Bélis, A., "Auloi grecs du Louvre," *Bulletin de Correspondance Héliénique*, 108, 1984, 111–122.

- "Un nouveau document musical," *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 108, 1984, 99–109.
- "La Phorbéia," *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 110, 1986, 207–218.
- "L'Aulos phrygien," *Revue Archéologique*, 1986, 21–40.
- Bernal, M. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, I, RUP, 1987.
- Betts, J. H., "The Seal from Shaft Grave Gamma: A 'Mycenaean Chieftain'?", *Temple University Aegean Symposium* 6, 1981, 2–8.
- Burkert, W., *Greek Religion*, Cambridge, Massachusetts 1985.
- *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, 1992.
- Cameroon, M. A. S., *A General Study of Minoan Frescoes with Particular References to Unpublished Wall Paintings from Knossos*, PhD diss., University of Newcastle 1974.
- Chadwick, J., *The Decipherment of Linear B*, Cambridge 1967.
- *Documents in Mycenaean Greek*, (second edition) Cambridge, 1973.
- *The Mycenaean World*, Cambridge 1976.
- Civitillo, M., "I pastori di Cnosso," *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. IX, vol. XII, fas. 1, Roma 2001, 45–92.
- Cline, E. H., *Sailing the Wine-Dark Sea*, Oxford 1994.
- Coldstream, J. N., *Geometric Greece*, London, 1977.
- Danek, G. – Hagel, S., "Homer - Singen," *Wiener Humanistische Blätter*, 1995, 5–20.
- David, A., "On the Origin of the Trochaic Caesura and the Bucolic Diairesis," *Жива Анїїка* 51, 2001.
- Desborough, V. R. d'A., *The Greek Dark Ages*, London 1972, 340s.
- Devine, A. M. – Stephens, L. D., *The Prosody of Greek Speech*, New York / Oxford, 1994.
- Dickinson, O., *The Aegean Bronze Age*, Cambridge 1994.
- Duchesne-Guillemin, M., "A Musical Score from Ugarit: The Discovery of Mesopotamian Music," *Sources from the Ancient Near East*, 2, 1982.

Dumbrill, R. J., *The Musicology and Organology of the Ancient Near East*, London, 1998.

Durante, M., *Sulla preistoria della tradizione poetica greca II*, Roma 1976.

Edel, E., *Die Ortsnamenlisten aus dem Totentempel Amenophis III*, Bonn 1966.

Eliade, M., *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton, 1972.

Evans, A., *Scripta Minoa*, Oxford 1909.

——— *The Palace of Minos*, vols. I–IV, London 1921–36.

Fink, R., *The Origin of Music – An Essey*, Greenwich 1997, second ed.

Georgiades, Th., *Der Griechische Rhythmus*, Hamburg, 1949.

Godart, L., "Il nome dell'aedo nella Grecia dell'Età del Bronzo," *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. IX, vol. XII, fas. 1, Roma 2001.

Gombosi, O., *Die tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhagen 1939.

Gordon, C. L., *Before the Bible. The Common Background of Greek and Hebrew Civilisations*, London 1962.

Grošelj, M., "Etyma Graeca," *Жива Анџика*, том 2, 1955, 229.

Hägg, T., "Hermes and the Invention of the Lyre. An Unorthodox Version," *Symbolae Osloenses* 64, 1989, 36–73.

Haldane, J. A., "Musical Themes and Imagery in Aeschylus," *The Journal of Hellenic Studies*, 85, 1985, 33–41.

Higgins, R. A. – Winnington-Ingram, R. P., "Lute-players in Greek Art," *The Journal of Hellenic Studies*, 85, 1985, 62–71.

Илиевски, П. Хр., „Микенската просопографија како историски извор,“ *Пристипајни предавања, прилози и библиографија на новиите членови на МАНУ*, МАНУ, Скопје 1982.

——— "Mycenaean *a-mo l(h)armo!* and Some IE Co-Radicals," *Studies in Mycenaean and Classical Greek Presented to John Chadwick*, *Minos* 20–22, 1987.

——— "The Origin and Semantic Development of the Term *Harmony*," *Illinois Classical Studies*, 18, 1993, 19–29.

——— *За античката просодија во македонски прејев*, Скопје, 1997.

- „Медитеранскиот и старобалканскиот културен контекст и континуитет,“ *Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера*, том 3, МАНУ, 1998, 101.
- *Животој на Микенциите во нивните писмени сведоштва*, МАНУ, Скопје, 2000.
- *Појава и развој на писмото: со посебен осврт кон почетоциите на словенската писменост*, МАНУ, Скопје 2001, 68–84.
- Immerwahr, S., *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania 1990.
- Jorro, F. A., *Diccionario Micénico, I-II*, Madrid, 1985, 1993.
- Kemp, B. J. – Merrilees, R. S., *Minoan Pottery in Second Millenium Egypt*, Mainz 1980.
- Kilmer, A. D. – Crocker, R. L.– Brown, R. R., *Sounds from Silence: Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, Bit Enki Publications, Berkeley 1976, 22 pp booklet and 12" stereo disc.
- Kirk, G. S., *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976.
- Kopcke, G., *Handel (Archaeologia Homerica, M)*, Göttingen 1990.
- Lejeune, M., *Mémoires de philologie mycénienne*, I, Paris 1958.
- Lomax, A., *Folk Song Style and Culture*, Washington, DC, 1968.
- Long, C., *The Ayia Triadha Sarcophagus*, Göteborg: Paul Åströms Förlag, *Studies in Mediterranaen Archaeology*, vol. 41, 1974.
- Maas, M. – Snyder, J. Mc., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven /London, 1989.
- Manniche, L., *Music and Musicians in Ancient Egypt*, British Museum Press, London, 1991.
- Marinatos, N., *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*, Athens 1984.
- Marinatos, S. – Hirmer, M., *Crete and Mycenae*, New York 1960.
- Masson, É., *Recherches sur les plus anciens emprunts sémitiques en grec*, Paris, 1967.

- Митевски, В., „Од правда до хармонија. Создавање на поимите за ред, рамнотежа и мера во хеленскиот свет“, *Годишен зборник на филозофскиот факултет*, к. 26 (52), Скопје, 1999, 154–169.
- *Античка етика*, Скопје 2001 г.
- Moran, W. L., *The Amarna Letters*, Baltimore & London 1992.
- Music in the Ancient World*, Haifa Music Museum and AMLI Library, Israel 1979.
- Nagy, G., *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.
- "Epic as Music: Rhapsodic Models of Homer in Platos Timaeus and Critias." *The Oral Epic: Performance and Music*, (ed. K. Reich) Berlin, 2000, 41–67.
- Nilsson, M. P., *The Minoan-Mycenaean Religion*, 2nd ed., Lund 1950.
- Olivier, J. P. – Godart, L., *Corpus hieroglyphicarum inscriptionum Cretae*, (Études Crétoises 31) Paris 1996.
- Panayotou, A., "La tradition orale, Homère et les débuts de l'écriture alphabétique en Grèce," *Жива Антика*, 50, 2000, 177–124.
- Paquette, D., *L'Instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984.
- Petruševski, M. D. – Pievski, P. Hr., "The Phonetic Value of the Mycenaean Syllabic Sign \*85'," *Жива Антика*, 8, 1958.
- Pini, I. ed., *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel*, II, Berlin 1964.
- Platon, N., "Μινωϊκή Λύρα," *Αρχαιολογική Εταιρεία Αθηνών*, 1966, vol. 3, p. 208–32.
- Potiron, H., *Boèce, théoricien de la musique grecque*, Paris, 1961.
- Poursat, J.-C., *Catalogue des ivoires mycéniens du Musée National d'Athènes*, Paris 1977.
- Reicht, K., *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*, New York & London 1992.
- Rimmer, J., *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, London 1969.
- Robertson, H. D., "Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre," *World Archaeology* 12, 1981, 303–312.

- Ruijgh, C. J., "La genèse du dialecte homérique," *Жива Анџика*, 50, 2000, 213–29.
- Saks, K., *Muzika starog sveta*, Beograd, 1980.
- *The History of Musical Instruments*, New York 1940.
- *The Rise of Music In The Ancient World*, New York 1943.
- Schaeffer, C. F-A., *Ugaritica V*, Paris, 1968.
- Snyder, J. M., "The Harmonia of Bow and Lyre in Heraclitus Fr. 51 (DK)," *Phronesis* 28, 1983, 91–95.
- Stella, L. A., *Tradizione micenea e poesia dell'Iliade*, Roma 1978.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 1980.
- Van der Waerden, B. L., "Die Harmonielehre der Pythagoreer," *Hermes*, 78, 1943, 163–199.
- Vermeule, E. T. – Karageorghis, V., *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge, 1981.
- Wace, A. J. B.– Stubbings, F. H. (edd.), *A Companion to Homer*, London 1962.
- Wegner, M., *Music und Tanz*, (*Archaeologia Homerica*, U) Göttingen, 1968.
- West, M. L., "The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music," *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, 113–129.
- *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.
- "The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts," *Music and Letters* 75/4, 1993, 161–179.
- *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, 1997.
- "Sophokles with Music? Ptolemaic Music Fragments and Remains of Sophokles (Junior?), *Achilleus*," *Zeitschrift für papyrologie und epigraphik*, Bonn, 1999, 43–70.
- *Introduction to Greek Meter*, Oxford 1999.
- "Music Therapy in Antiquity, (ed. P. Horden) *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*," Aldershot, 2000, 51–63.
- Winnington-Ingram, R. P., "The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: The Theory Examined," *Classical Quarterly*, 6, 1956, 169–186.
- Wooley, L., *Ur of the Chaldees*, London, 1929.

Wulstan, D., "The Earliest Musical Notation," *Music and Letters* 52, 1971.

Younger J.G., *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered (Sweden): Paul Åströms Förlag, 1998.

\* \* \*

Arbatsky, Y., *Beating the Tupan in the Central Balkans*, Chicago, Illinois, 1953.

——— „Свирење на тапан во Македонија,“ *Макропроект „Историја на културата на Македонија.“ Музиката на почвата на Македонија*, к. 7, МАНУ, Скопје, 1999, 295–300.

Гојковић, А., *Народни музички инструменти*, Београд, 1989.

Линин, А., *Народните музички инструменти во Македонија*, Скопје, 1986.

——— „Инструменталните состави во македонската народна музика,“ *Макропроект „Историја на културата на Македонија.“ Музиката на почвата на Македонија*, к. 7, МАНУ, Скопје, 1999, 275–278.

——— „Музичките инструменти на македонските Словени,“ *Макропроект „Историја на културата на Македонија.“ Музиката на почвата на Македонија*, к. 7, МАНУ, Скопје, 1999, 281–290.

*Свето писмо*, Свиндон – Македонска книга, Скопје 2001, петто издание.