

Antične teorije o glasbi

KATARINA ŠČETININA SEVER

POVZETEK

Članek predstavlja prvi del širše zasnovanega prispevka o antičnih stališčih o glasbi. Govori o grški musiké kot enotnosti verza, plesa in glasbe do 4. stol. pr. n. št. ter zlasti o Platonovem in v nadaljevanju Aristotelovem razumevanju glasbe, dotakne pa se nenazadnje postaristotelovskih glasbenoteoretskih prizadevanj. Namen obravnave je tudi prikaz ozadja na katerem se oblikujejo antična stališča o glasbi in ki se odlikuje po specifičnem odnosu do lepega in umetnosti.

ABSTRACT

ANTIQUAE VIEWS ON MUSIC

The article presents the first part of a more extensively conceived text on antique views on music. It deals with the Greek musiké as a unity of verse, dance and music until the 4th century BC and highlights Platon's and in addition Aristotle's thoughts on music. Furthermore, it makes references to postaristotelian theoretical achievements concerning music. The aim of the contribution is eventually the presentation of the background, on which the antique views on music are founded and which distinguishes itself by the specific relation to beauty and art.

Beseda musiké se je prvič pojavila pri Pindarju. Izpeljana je iz besede muza in pomeni "muzičen". Musiké je pridevnik, rabi pa se v samostalniškem pomenu. Dopolnjena z besedo tehne, kot v tehne musiké, pomeni umetnost muz.

Musiké ne moremo enačiti z glasbo v današnjem pomenu besede, torej z glasbo zahodne duhovne tradicije. V musiké nahaja glasba evropske tradicije svoje izvorno mesto.

Do konca 5. stol. pr. n. št. lahko govorimo o tesni povezanosti glasbe in jezika. Glasba ne nastopa kot samostojno estetsko področje, dasiravno je obstajala instrumentalna glasba, pač pa je imanentna jeziku. Njena vsebovanost v jeziku, verzu, govoru jo postavlja v širšo celoto, v resničnost, ki nosi ime musiké.

Posamične elemente musiké bomo razčlenjevali na podlagi teksta "Musik und Rhythmus bei den Griechen" T. Georgiadesa.

Grško pesništvo je za Georgiadesa neposreden dokaz spojenosti glasbe in jezika. Je vir, iz katerega lahko črpamo znanje o musiké. V ta namen vzame Georgiades Pindarjevo 12. pitijsko odo in jo predstavi v vseh značilnostih fenomena musiké.

Pindar je pisal ode po naročilu in v njih slavil zmagovalce tekmovanj (pitijska so bila poleg olimpijskih najbolj znamenita). 12. pitijska oda je nastala v čast Midasu; ta je

leta 490 pr. n. št. zmagal na pitijemskem tekmovanju v umetnosti igranja na avlos. Oda poziva mesto Agrigent na Siciliji, naj sprejme ovenčanega Midasa, ki je v umetnosti igranja na avlos premagal Grčijo, in prikazuje nastanek umetnosti igranja na avlos, umetnosti, ki naj bi jo iznašla Atena, ko je zaslišala tožbe sestra obglavljene Meduze. Gre za poseben modelni napev, ki ga je Atena, po izročilu, prenesla ljudem in ki se je utrdil kot model za predstavljanje ali izražanje vsake presunljive tožbe. Instrument, ki je objektiviziral žalost, se je imenoval avlos.

Oda ima obliko zborovske pesmi: vsebina je izražena v verzih, ki v sebi sočasno utelešajo glasbo in se z zborom uresničujejo kot plesno gibanje. Oglejmo si najprej tisto, kar deluje kot vezni člen zborovske pesmi - ritem.

Značilnosti grškega ritma se pokažejo v njegovi konfrontaciji z zahodnim. Osnova grškega ritma, ki se definira kot urejenost tonov oz. zlogov v času, je preprosta. Tvorita jo dve časovni vrednosti ali kvantiteti: kratkost (◡) in dolžina (—). Kvantiteti stojita praviloma v odnosu 1:2 (— = ◡◡ → ◡ = ●●). Verzni ritmi nastajajo iz različnih sestav dolžin in kratkosti, tako tudi Pindarjeva kitica zborovske pesmi.

Ko skušamo grški ritem opredeliti glede na zahodnega, se nam med njima pokaže niz nasprotij. Grški ritem se od zahodnega razlikuje v dvojem: v tem, da izvira iz jezika, in v ritmični kakovosti. Grški ritem ima dve časovni enoti, medtem ko zahodnega odlikuje mnogoterost časovnih vrednosti in raznovrstne sestave teh vrednosti, pomešane s časovnimi presledki - pavzami. Medtem ko grški ritem sestavlja zaporedje dveh časovnih enot, nastopa zahodni kot sočasnost raznolikih časovnih vrednosti. Značilnost zahodnega ritma je načelo takta. Takt je trdno merilo, ki ni vsebovano v posamičnih odnosih notnih dolžin, ampak v celotnem ritmičnem poteku ustvarja red. Taktna ritmika suponira ponavljanje enake mere, ki ni identična s konkretnim ritmom. Tako se oblikuje prazna, to se pravi, še ne s konkretnimi ritmičnimi vrednostmi izpolnjena shema. Ritem, ki zatem sprejme tako nevtrarno razčlenitev časa, je raznolik in dinamičen.

Grški ritem ne pozna nadrejene enotnosti, ki kot redno vračajoči se impulz, takt, zaznamuje zahodni ritem. Ritmične premene namreč lahko vsebujejo različno število časovnih vrednosti. Če vzamemo za časovno enoto kratkost (◡), vsebuje premena: "◡— 4◡, premena "—◡" pa 5◡, poleg tega, kot ugotavlja Georgiades pri razčlenjevanju 12. pitijske ode, lahko nastopajo še dodane časovne vrednosti (npr. proste dolžine). Iz tega sledi, da na podlagi ritmičnih premen posamičnih verzov ne bi mogli postaviti trdne mere, ki se lahko pojasni s taktom. Treba je izhajati iz najmanjše časovne enote in ugotoviti, koliko takšnih enot je v ritmičnih tvorbah, ki nastajajo s seštevanjem dveh časovnih enot.

Grški ritem je statičen, nastaja z ohlapnim sestavljanjem ritmičnih tvorb, malih, čvrstih teles - dolžine in kratkosti.

Zahodna mera kot prazen čas je omogočala hkratno izpolnitev v različnih glasovih; v grškem ritmu pa je večglasnost izključena, saj v osnovi grške časovne enote leži mera kot izpolnjeni čas.

V naslednjem odstavku se bomo seznanili z vsebino 12. pitijske ode, zlasti s tistim delom, ki govori o izvoru posebne vrste glasbe, glasbe avlosa.

Še prej pa se vprašajmo, kako je z možnostjo rekonstrukcije grške glasbe. Kako je zvenela grška glasba? Ali imamo notne zapise? Kakšen je bil sploh zapis grške glasbe?

Georgiades v knjigi Musik und Rhythmus bei den Griechen navaja tri razloge, zaradi katerih oživitve grške glasbe ni mogoča.

Prvič, število skladb, ki so se ohranile, ni zadostno, da bi si mogli ustvariti splošno

sliko o grški glasbi. Drugič, večina ohranjenih primerov datira iz časa po Kristusu, to pa pristnost zapisanega relativizira. Tretjič pa ne vemo, kakšno je bilo razmerje med notnim zapisom in zvokom, saj bi morali natančno poznati ne le grški tonski sistem, pač pa tudi nenapisana pravila, ki so jih pri izvajanju glasbe upoštevali.

Za veljavnost notnega zapisa mora obstajati tudi neko merilo. To merilo predstavlja na sistemu /notnem črtovju temelječi zahodni glasbeni zapis, ki grafično predstavi višino določenega tona in potek v času. Grki zapis ni bil glasbeni zapis, temveč "Sprachschrift" ali jezikovni zapis. Da je bil zapis zahodne glasbe Grkom neznan, priča po Georgiadesu tudi dejstvo, da glasba pri Grkih ni predstavljala samostojnega duhovnega področja.

Avlos je pihalni inštrument, podoben današnji oboi, po izrazu blizu človeškemu glasu. Glas s pomočjo dihanja izraža občutke subjekta, občutke radosti in trpljenja in isto zmore tudi pihalni inštrument. Kaj lahko uresniči glasba na avlos? Izrazu afekta sorodno držo. Igra na avlos sicer ni sam izraz afekta, temveč njegova umetniška ponovitev. Gre za posebno vrsto glasbe, za glasbo kot predstavljanje izraza. Poleg avlosa je bil najpomembnejši inštrument pri Grkih - lira. Glasba, ki jo je posredoval ta inštrument, ni bila predstavljanje izraza, marveč čudenje nad zvenenjem kot takim. Glasba avlosa in glasba lire zrcalita dvoje pojmovanj sveta, ki sta nasprotni in komplementarni, saj po Georgiadesu vsebujeta možnosti celotne glasbe. Avlos ponazarja stanje subjekta, lira pa je osveščanje tega, kar nas obdaja.

Kaj je tisto, kar izvaja glasbenik? V Pindarjevi zborovski pesmi se napev, ki ga je iznašla Atena in ga predala ljudem, imenuje nómos oz. polikéfalos nómos (božanski zgled). Po tem zgledu izvajalec na avlos - avlet - vsakokrat na novo ustvari človeški napev. Pri tem je pomembno, da umetnost glasbenika ne obstaja v svobodni iznajdbi primerov, ampak v ustvarjalni izpeljavi nómosa. Nómos se postavlja kot ideal, ki ustvarja podlago za sleherno uresničitev. Zgledov, nómosov, je več. Obstajali so nómosi s petjem, pa tudi popolnoma instrumentalni nómosi, čeravno so instrumente praviloma uporabljali pri petju in plesu.

Povedali smo že, kako tesno se je glasba prepletala z jezikom in verzom. Georgiades nam razlaga, da je imel grški jezik v obliki verza popolnoma glasben zven "...so war das eine Art Musik."¹ Da je grški verz zvenel kot glasba, izhaja iz posebne narave grškega jezika, iz njegove posebne glasbene lastnosti, ki se kaže v ritmu. Jezik, njegovi zlogi - dolžine in kratkosti - so tudi zgled za ritme.

V nasprotju z zahodnimi jeziki, pri katerih sta poudarek in z njim povezana dolžina/kratkost zloga odvisna od tistega, ki govori, sta v grškem jeziku dolžina in kratkost zloga objektivni lastnosti besede. Trajanje zloga je neodvisno od pomena, izraza ter volje govorca; gre za objektivno kvaliteto zlogov. Grški verzi se oblikujejo iz grških besed tako, da je že vnaprej določeno zaporedje zlogov, s katerimi se pokrivajo. Danes je težko deklamirati grške verze, saj se ritmi izpolnjujejo v subjektivnem postopku govorenja kot korelat pomenske povezave in tako v nasprotju z naravo grškega jezika. Poleg tega pa bi bilo za pristno rekonstrukcijo grškega verza po Georgiadesu nujno tudi to, da bi bil glede na duhovno držo - današnji človek identičen s starogrškim. "Denn Rhythmus, Musik, auch die Sprache als Erklingen, sind, sagten wir keine fertigen Gegenstände, sondern ein Tun. Sie existieren jeweils nur als Gegenwart, als Äusserung unseres eigenen Ich. Sie sind für die Zeit ihrer Verwirklichung mit dem Ich

¹ T.Georgiades: "Musik und Rhythmus bei den Griechen", Rowohlt Hamburg, 1958, str. 26.

identisch. Daher ist es sinnlos, das alte Erklingen 'historisch getreu', den griechischen Vers restlos rekonstruieren, gleichsam photographisch genau nach der Natur wiedergeben zu wollen."²

Pindarjevi spevi se ne le deklamirajo, ampak se istočasno uresničujejo kot chorós - "celota plesa in petja" /Platon, Zakoni 654b/. Ritma si ni mogoče zamišljati izolirano, abstraktno, kot glasbeni pojav, saj je bil tesno povezan z občutkom za telesno, za ples; to kažejo tudi termini stopica, thesis, arsis. Stopica kot izraz za mero, za določeno sestavo dolžin in kratkosti; thesis kot poudarjeni zlog/doba, ki pomeni postavljanje noge na tla, padanje, pogrezanje, povešanje in ga označimo z "—"; arsis kot nepoudarjeni zlog/doba, ki pomeni dviganje in je označena z "∪". Georgiades v tej povezavi navaja razčlemba daktila: —∪. Pri težjih ritmih, ki niso nastali s pogostim ponavljanjem stopice, pa se ne ve, kako je potekala delitev na thesis in arsis. Vsekakor je pomembno to, da je bilo verze mogoče izplesati.

Kakšne so značilnosti grškega jezika, ki tvorijo podlago za prej omenjeno enotnost verza in glasbe? Grški jezik vsebuje muzikalno zvočno telo, ki zaradi podobnega odnosa do sveta čutov, kot ga ima umetnost, torej zaradi neposrednosti deluje avtonomno. V ritmu tvorita glasbeno zvočno telo in jezik enotnost. Korenine ritma segajo do plesa in z njim povezanega občutka telesa, do preduhovne plasti, od tam pa navzgor do jezika, do logosa. Neposredno učinkujoča ritmično muzikalna zmožnost se ne uresničuje le v glasbi in plesu, temveč tudi v besedi sami.

Staro grščino imenuje Georgiades neke vrste glasbo, ki je imela hkrati sposobnost imenovati stvari. Beseda je imela svojo lastno ritmično voljo, ki ni bila poslušna jezikovni volji subjekta, ampak je živela neodvisno življenje z lastno substanco. Grška beseda ni zvenela subjektivno, dinamično, patetično. Drža grškega jezika je statična. Iz nje izhajajoča stava besed, kot pri Pindarjevi odi, daje statičen glasbeni ritem.

V grščini so torej, kot razlaga Georgiades, v določenem smislu prosto vržene besede med seboj povezane s pomensko neoznačenim statičnim ritmom. Tako je treba dopustiti, da posamične besede delujejo statično in šele v subjektu, z duhovno dejavnostjo, vzpostavijo enotnost smisla. Grška stava besed terja torej duhovno dejavnost oz. "diese Zusammenarbeit zwischen den objektiv gesetzten Wörtern und dem Subjekt".³

V tem smislu, pravi Georgiades, je imela musiké kot duhovna dejavnost / vzgoja močan vpliv na etos. To pa je bilo mogoče, ker je musiké temeljila na grškem jeziku kot posebnem nosilcu smisla.

Grški jezik in grški verz torej ustvarjata skupnost in skupnost oblikujočo moč, kakršne si danes ni več mogoče predstavljati. V grški skupnosti ni bilo ločitve med aktivnimi govorniki in pasivnimi poslušalci, aktivni so bili vsi. Njihova dejavnost se je zrcalila v participaciji na telesno čvrstem, trdnem nosilcu smisla, ki ga imenujemo grški verz.

Musiké je bila torej dramski, zborovski dogodek s petjem in plesom, ki je imel obenem izjemno vzgojno moč. Zato je ne smemo enačiti z umetnostjo, ki v Pindarjevi odi nastopa v povezavi z umetnostjo igranja na avlos. Musiké je bila več kot umetnost, bila je dejanje, dejavnost, ki je temeljila na jeziku.

Proti koncu 5. stol.pr.n.št. je pojav novega ditiramba nakazal razpad musiké. Spremembe so se najbolj razločno pokazale v ritmiki. Do tedaj je namreč le jezik določal ritem, sedaj pa so bile vpeljane tudi druge časovne vrednosti, recimo - "nad-dolžine". Sprememba v obravnavi verza pa kaže na spremembo jezika samega. Ta je

² T. Georgiades: "Musik und Rhythmus bei den Griechen", Rowohlt Hamburg, 1958, str. 33.

³ T. Georgiades: "Musik und Rhythmus bei den Griechen", Rowohlt Hamburg, 1958, str. 48.

namreč postopoma izgubil ritmično čvrstost in postal orodje v službi govorečega.

Verz je izgubil svojo izvorno obliko in se spremenil v stavek brez ritmičnega spoja. S tem je tudi trajanje zlogov postalo odvisno od subjekta. Musiké je razpadla na prozo in glasbo.

Vse do Platona se antični misleci niso sistematično ukvarjali s pojmom lepega in umetnosti.

Pri Heziodu, Homerju in Pindarju, kot nam pove Ernesto Grassi, so se pojavile besede "mimesis", "lepo", "umetnost" le kot opisna poimenovanja in ne kot predmet zavestne refleksije. Ob pregledovanju antičnih fragmentov, v katerih se v kakršnikoli povezavi nahaja "lepo", je treba upoštevati, da v predplatonskih tekstih "lepo" in "dobro" pogosto sovpadata.

Pri Heziodu pojmu dobrega v začetku ni pripadal moraličen pomen. "Dobro" je bilo povezano s koristnim, smotrnim, dovršenim, šele zatem je prišel na vrsto moraličen pomen, glede na neko človekovo kvaliteto, npr. pravičnost. Če je dobro v pravilnosti, npr. pravilni izbiri dnevov za setev, vsebuje takšen premislek neko nazornost harmonične igre, ki pomakne dobro na področje lepega. "Lepo" je vezano na zaznavne oblike, prek teh pa označuje harmonijo in dovršenost neke stopnje biti.

Heziodovo delovanje je močno povezano s pojavom rapsodov v 7. stol. pr. n. št. Potujoči pevci so deklamirali dele Homerjevih epov, pa tudi svoje lastne verzke. Epske pesmi opisujejo glasbene prizore, v katerih so imenovani inštrumenti kot: forminks, kitharis, avlos, sirinks. V Heziodovem času sta izvajalca na kitharis in avlos posebej imenovana kot kitarist in avlet. Po Homerju je postala pomembna inštrumentalna igra, razcvet pa sta doživeli tudi kitarodia in avlodia.

Poglejmo sedaj, v kakšni povezavi nastopa "lepo" pri Homerju, in nato situacije, v katerih pesnik omenja glasbo oz. glasbene inštrumente.

V svoji knjigi "Die Theorie des Schönen in der Antike" Grassi navaja predvsem odlomke iz Odiseje: na podlagi teh skuša ugotoviti, kaj pomeni "lepo" za Homerja. V teh odlomkih nastopa "lepo" v povezavah z glasom, predmeti, ljudmi in bogovi. "Lepo" je tudi pri Homerju povezano s čutnim doživetjem in označuje stopnjo dovršenosti, ki jo dosega z lepim obdano in s tem tudi bogovom bližje življenje.

V orisih glasbenih prizorov, prizorov petja, sta pri Homerju igrala pomembno vlogo inštrumentalna spremljava in ples (kolo). Omenjena sta tudi forminks in avlos. Spremljevalni inštrument pevca je bil forminks, redkeje kitharis. V najstarejših virih ni popolnoma jasno, ali sta bila forminks in kitharis dva različna inštrumenta. Velikokrat nastopata tako, da sta njuna pomena identična in zamenljiva. Tako se zdi v Odiseji, da mora biti kitharis podoben inštrument kot forminks, v Iliadi pa sta inštrumenta omenjena v prizoru, ko nek deček igra na zvoneči forminks - kitharis. Poleg teh dveh strunskih glasbil (forminks je imel baje od 3 do 5 strun, kitharis od 4 do 18, največkrat pa 7) so bili tu še pihalni inštrumenti: avlos, sirinks, salpinks. Avlos Homer imenuje trojanski inštrument, sirinks trojanski in pastirski inštrument, salpinks pa je v neki prispodobni omenjen kot "inštrument z glasno štimom".

Glasbi se v mitih in legendah, v katerih najprej nastopa, pripisuje magična moč in božanski izvor. Prvi pa se je z njo teoretično spoprijel Pitagora (580-500). Njegova spoznanja nam posredujejo zapisi njegovih učencev in poznejši viri.

V osnovi Pitagorove filozofije leži nauk o številih. Število je tisti princip, ki določa bivajoče in postavlja meje. V njem se razodeva kozmos kot povezanost reda in nasprotje kaosu. Izhajajoč iz tega, je pitagorejec Filolaos določil bit sveta in stvari kot enotnost različnega, kot harmonijo, ki jo ustvarjajo razmerja med števili. Ta najdemo tudi v osnovi tonskih razmerij, zato je glasba dokaz pitagorejske ontologije. Se pravi, da ima glasba za svoj predmet tiste principe, ki obvladujejo celoten kozmos - števila in

harmonijo. Pitagorejci so v ujemajočih se sozvočjih (simfoniai) iskali števila, skušali so razjasniti odnos med simfoniai in dolžino strune. Z merjenjem strune so prišli do tonskega materiala:⁴

1/4 1/3 1/2 2/3 3/4 8/9 1

celotna dolžina strune = osnovni ton

8/9 dolžina strune = cel ton (interval med kvinto in kvarto)

3/4 dolžina strune = kvarta

2/3 dolžina strune = kvinta

1/2 dolžina strune = oktava

1/3 dolžina strune = duodecima (kvinta čez oktavo)

1/4 dolžina strune = dvojna oktava

V "Priročniku o harmoniji" Nikomahosa iz Gerase (2. stol.pr.n.št.), ki poroča o Filolaosu, se prvič pojavijo strokovni glasbeni izrazi: kvinta se imenuje "v sredi med visokim" in ponazarja interval med visokimi strunami kitharisa ali lire. Oznake tonskih višin (hipate, mese, nete) pa so izpeljane iz zgradbe in urejenosti strun imenovanih inštrumentov: hipate kot najbolj oddaljena struna da od sebe najgloblji ton, mese - srednja struna, nete - izvajalcu najbližja struna, ki zveni najvišje. Pa o tem pozneje.

Glasba je v kontekstu pitagorejske filozofije pomaknjena prek območja akustike: "Sie wird zur Wissenschaft der vernünftigen Seinsordnung."⁵

V t.i. harmoniji sfer, v kateri so glasbena sozvočja temelj neslišnih sozvočij gibajočih planetov, sta glasbena teorija in astronomija "posestreni". O tem piše Platon v 7. knjigi svoje Države. Kakor lahko ugotovimo iz omenjenega teksta - Platon soglaša s pitagorejci, hkrati pa tudi ironizira pitagorejski način ugotavljanja tonskih razmerij - intervalov. "Govorijo o nekih zgostitvah in nagibajo ušesa, kakor da bi hoteli čisto iz bližine ujeti še en ton. Nekateri trdijo, da med tonoma še nekaj slišijo, in to naj bi bil najmanjši interval, ki rabi kot enota za merjenje. Drugi oporekajo temu in menijo, da tona zvenita popolnoma enako. Obojim pa ušesa več veljajo kot razum."⁶ Nadalje pravi Platon, da pitagorejci v akordih iščejo številčna razmerja, ne da bi se povzpeli do resničnih problemov in se povprašali, katera števila so harmonična in katera ne ter zakaj. Platon takšna prizadevanja sicer označi kot koristna za raziskovanje lepega in dobrega, vendar jim ne pripisuje višje spoznavne vrednosti.

⁴ Pričujoča shema je povzeta po shemi iz "Musik und Rhythmus bei den Griechen" T. Georgiadesa.

⁵ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel und Stuttgart 1971 → /Musik/.

⁶ Platon, Država, Ljubljana, DZS 1976, str. 254.