

**МУЗИКАТА КАЈ ХОМЕР****Крајка содржина**

*По пројасија на микенските дворци, многумина сметаат дека доаѓа до прекин во развојот на музиката и музичките инструменти во Егејот. Но, подеталната анализа на поновите археолошки сведоштва, особено од т.н. мрачно доба во Егејот и Медитеранот, и музиката во микенскиот свет споредена со сведоштвата во еовите на Хомер, укажува на премин во развојот на музиката до архајскиот период. Намалувањето на бројот на жичите на лириите на 4 не значи и само 4 понови. Свирачите на форминга, на ликовните претстави од овој период, најчесто се претставувани меѓу играорци, како што и Хомеровиот Демодок во Одисеја пее за љубовта на Арес и Афродита меѓу момчиња кои играат оро околу неа. Така и претставата за аојдите кои пејат јуначки песни во кралските дворци добива нова димензија, а и музичките можности на нивната форминга. Обидите за реконструкција на пеењето на Хомер се водени главно од сведоштвата за рајсодите од класичниот период и споредбата со изведбите на балканските епски пејачи од XIX и XX век. Пеењето се сведува на монофона мелодија од 4 понови пеења во унисон со 4-те понови на формингата, исклучувајќи секаква можност за мелодија од повеќе понови и занемарувајќи го ритамот на епската поезија – дактилскиот хексаметар. Поновите истражувања на ритамот на модерното оро – сиртос ја потврдија неговата истовестност со шема на дактилскиот хексаметар, што фрла нова светлина врз проблемот.*

**Клучни зборови:** МУЗИКАТА ВО МРАЧНОТО ДОБА, ФОРМИНГА, АОЈДИ, ПЕЕЊЕТО НА ХОМЕР, ДАКТИЛСКИ РИТАМ, АКЦЕНТ, ДИАПРЕСА.

**I. Музиката во геометрискиот период – прекин или премин?**

1. По пропаста на микенските дворци (на крајот на XII век пр. н.е.), во Егејот доаѓа до опаѓање на високите дострели на микенската цивилизација, коешто трае мошне долго до VIII век пр. н.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 тој период се сместува и Хомер. 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 наполно познати – притисок на племиња, коишто доаѓале по морски патишта а, некогаш и 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 академскиот јазик,<sup>1</sup> во непосредна близина на лувиските и феникиските држави во Киликија и северна Сирија. 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 академски јазик докажува дека сретнале и писари кои ги познавале клинописите, а со тоа и месопотамските 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 Атика, каде основаат населба во средината на XI век. Атичката протогоометриска керамика покажува влијание на кипарската керамика, а се појавува и употребата на железото во Грција.<sup>2</sup> Најверојатно, Кипраните заедно со нив донеле и други преселници – занаетчији, а меѓу нив и свирачи со нивните инструменти и песни од нивните краишта. Основањето на тирската колонија во Китиј пред (или во) IX век пр. н.е., кипарските Грци ги ставила под директно влијание на феникиската култура.<sup>3</sup>

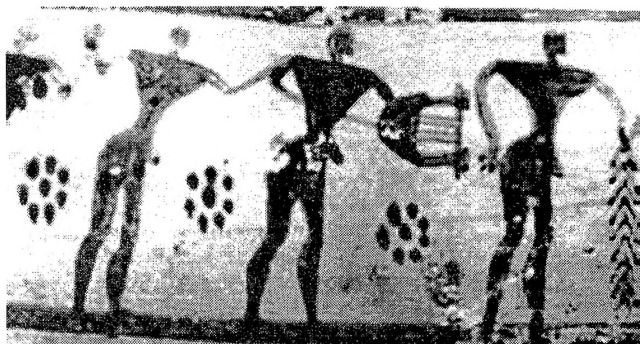
Но, се наметнува прашањето за *повторно воведување* на источните културни придобивки по *прекинои* во грчкиот свет. Хомер

<sup>1</sup> Потврдено е дека во амарниниот период, комуникацијата на Кипар со Блискиот Исток се одвивала на академски јазик (M. L. West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, 1997, 612–3).

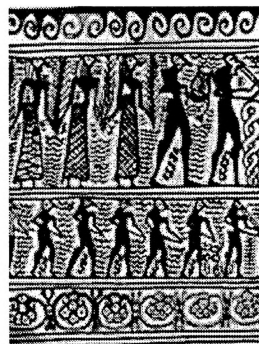
<sup>2</sup> V. R. d'A. Desborough, *The Greek Dark Ages*, London 1972, 340s.

<sup>3</sup> Најверојатно, оттогаш почнува и адаптирањето на феникиското писмо.

во *Илијада*<sup>4</sup> го споменува кипарскиот крал Кинира, како далечен крал, кој според легендите за ахајскиот поход, му праќа на Агамемнон пансир, како знак на почит и поддршка. Кинира бил само заинтересиран за настаните, но не учествувал во походот,<sup>5</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. 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 кон 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 пр. н.е., внела силна динамика во развојот и во континентална Грција.<sup>6</sup>



Сл. 1 – Свирач на китара  
(форминга) на атички земјен сад  
(750 г. пр. н.е.).



Сл. 2 – Свирачи на пар  
авлоси на атички  
земјен сад од крајот на  
VIII век пр. н.е.

<sup>4</sup> 11. 19–23.

<sup>5</sup> Познато е од *Илијада*, што сè се случувало со оние ахајски првенци што одбивале да му пристапат на походот на Атреидите.

<sup>6</sup> За ова влијание најмногу сведочи митската мисла. Познати се митовите за Кадмо, дојденец од Феникија, основач на Теба, којшто им го донел писмото на Хелените (в. поопширно П. Хр. Илиевски, *Појава и развој на писмојто: со посебен осврт кон почетоциите на словенската писменост*, МАНУ, Скопје 2001, 68–84).



Сл. 3 – Аојд, критска  
бронзена фигурка од  
крајот на VIII век пр. н.е.



Сл. 4

2. Сведоштвата за музиката во геометрискиот период се мошне оскудни. Но, сепак, укажуваат на континуитет од микенскиот период, со извесни модификации. Доминацијата на лирите во ликовните претстави продолжува. На кипарски земјен сад, од XI век пр. н.е., среќаваме китара со тркалезна основа со три жици, а на друг, од крајот на IX век пр. н.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>7</sup>

Во ликовните претстави на земјените садови од крајот на геометрискиот период, т.н. доцна геометриска уметност (середина на VIII и почеток на VII век пр. н.е.), се забележува почеста појава на лирите.<sup>8</sup> Лирите се, главно, од видот со звучна кутија во облик на инструментот – *форминџа*, *киџара*, најчесто со тркалезна основа, со исклучок на неколку примери со зашилен основ и со три или четири жици.<sup>9</sup> Са-

<sup>7</sup> M. Maas – J. Mc. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven /London 1989, 19.

<sup>8</sup> в. M. Wegner, *Music und Tanz*, (*Archaeologia Homerica*, U) Göttingen, 1968, 2–16, особено abb. 1, 2 и каталогот, 69–80; M. Maas – J. Mc. Snyder, 1989, 11–23.

<sup>9</sup> На некои претстави и само со две жици (M. Wegner, abb. 2, kat. nr. 31, 46), што се должи повеќе на грубиот стил на сликање.

миот облик на лирите не е новина во овој период. Сличен облик се забележува уште во XIII век пр. н.е. на земјените садови од Калами и на крајот на XII век, кај бронзената лира пронајдена близу Спарта.<sup>10</sup> Главната разлика меѓу лирите насликани од микенските уметници и лирите што се среќаваат на кипарските земјени садови и сатовите од VIII век пр. н.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 се забележи на фрагментот од посатка пронајден во Тиринт од XII век пр. н.е.<sup>11</sup> Во геометрискиот период, особено во VIII век, бројот на жиците, главно изнесувал 3 или 4.<sup>12</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>13</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 поради големината и остријата на орудието со кое сликале.<sup>14</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 пр. н.е., што се совпаѓа и со литерарните сведоштва дека Терпандар го зголемил бројот на жиците од 4 на 7, кој исто така се сместува во овој век.<sup>15</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 *формингаџа* на епските пејачи. Но, на ликовните претстави од овој период свирачите свират исправени, секогаш придружувани од групи танчери. Инструментот 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

<sup>10</sup> Р. Дуев, „За микенската лира,“ *Годишен зборник: на филозофскиот факултет во Скопје* 58, 2003, 349 и сл.7.

<sup>11</sup> E. T. Vermeule – V. Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge, 1981, XI. 69; M. Maas – J. Mc. Snyder, 1989, 18, fig. 3b.

<sup>12</sup> Постојат исклучоци со две жици, а и еден пример можеби со пет (M. Wegner, 1968, 14f., 73) или седум жици (D. Raquette, *L'Instruments de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984, 89). Но претежно овие претстави потекнуваат од крајот на мрачното доба.

<sup>13</sup> M. Maas – J. Mc. Snyder, 1989, 8s., 11, 203.

<sup>14</sup> M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 52.

<sup>15</sup> M. L. West, 1992, 330.

се забележува и во сите слични ликовни претстави од VI и V век пр. н.е. Но, една бронзена фигурка на седнат аојд со форминга<sup>16</sup> и друга на слеп аојд<sup>17</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? Во Медитеранот од самиот почеток на развојот на овој инструмент, од крајот на IV милениум до VII век пр. н.е., не се среќаваат лири со 3 или 4 жици. Како и повеќето музички инструменти, лирите се откритие на западните Семити. Но, доколку се прифати ставот дека *йрекинои* во развојот на културата во мрачното доба, условил *йовйорно 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 пр. н.е.<sup>18</sup> Намалувањето на бројот на жиците на лирите не се случува во геометрискиот период туку започнува уште во XII век пр. н.е. и, најверојатно, се должи на потребите на еден специфичен вид на пеење – *ејско йеење*.<sup>19</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>20</sup> би била соодветна за ора и танци?

<sup>16</sup> Денес во Музејот на Ираклион, в. сл. 3; cf. J. N. Coldstream, *Geometric Greece*, London, 1977, 284.

<sup>17</sup> Денес во Музејот на Малибу, в. сл. 4.

<sup>18</sup> Moche, G. (ed.), "Ancient Israel", *Music in the Ancient World*, Haifa Music Museum and AMLI Library, Israel 1972. Теориите кај повеќето автори за *йовйорно воведување* и *йрекин* во Егејот се должат на непознавањето на фактот дека на микенските плочки од средината на XV век пр. н.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, 1976, 103–117; П. Хр. Илиевски, „Местото на античкиот македонски меѓу другите индо-европски јазици,“ *Жива Анџишка* 44, 78–9). Така старата теорија за прекин во развојот поради дорските преселби веќе е надмината. Ако народот кој бил присутен во Егејот уште од бронзеното доба ја познавал лирата, зошто би имал потреба *йовйорно да ја воведува*. Најверојатно лирата никогаш не исчезнала од Егејот, за да мора повторно да се донесе од Истокот.

<sup>19</sup> сп. M. Wegner, 1968, 3–16 и M. L. West, 1992, 52–3, кој се согласува со заклучоците на Вегнер.

<sup>20</sup> Нема сведоштва за постоење на инструментални состави, како и во микенскиот период, освен една претстава од крајот на VIII век пр. н.е. каде свирачот на китара е придружуван од авлетист, в. сл. 2.

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, октавата била откриена со поделба на жицата на средина (*διάληψις*).<sup>21</sup> Постоела можност свирачот притиснувајќи ја жицата со прстите (или пак со некаков предмет за таа намена) близу кобилицата 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 ритамот 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>22</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 *авлосиџе* во ликовните претстави на земјените садови од крајот од VIII век пр. н.е.<sup>23</sup> Во Хомеровите поеми овој инструмент се спомнува само на две места во *Илијада*,<sup>24</sup> што укажува на слабата популарност на овој инструмент, како и во микенскиот период.<sup>25</sup> За првпат на атички земјен сад се среќаваат заедно два инструмента – китара и пар авлоси (сл. 2). Од останатите дувачки инструменти Хомер ја споменува и *џрубайџа*, *σάλλιγξ*, на едно место во *Илијада*,<sup>26</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

<sup>21</sup> В. В. L. Van der Waerden, "Die Harmonielehre der Pythagoreer," *Hermes*, 78, 1943, 163–199; A. Barker, "Methods and Aims in the Euclidean *Sectio Canonis*," *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, 1–16; P. Hr. Ilievski, "The Origin and Semantic Development of the Term *Harmony*," *Illinois Classical Studies*, 18, 1993, 19–29 и др.

<sup>22</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>23</sup> M. Wegner, 1968, 21s.

<sup>24</sup> *Ил.* 10. 13, 18. 495. Општоприфатено е дека 10-тото пеење е додадено на оригиналната *Илијада*. Некои рапсоди ги додавале авлосите на орото претставено на штитот на Ахил (M. L. West, 1992, 82).

<sup>25</sup> Значењето на *αὐλός* како *цевка* е потврдено во Хомеровите епови (*Ил.* 17. 297; *Од.* 19. 227 *αὐλοὶ δίδυμοι*, 'двојни цевчиња'; *Од.* 22. 18). Со истото значење е потврдено и во микенскиот грчки *au-ro /aulos/* (KN Sd 4402.a).

<sup>26</sup> *Ил.* 18. 219.

овој инструмент.<sup>27</sup> *Сиринџајѝа* се спомнува само во описот на штитот на Ахил во *Илијадајѝа*, како инструмент на овчари.<sup>28</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.

5. Од гореприведеното може да се заклучи дека геометрискиот период претставува *јремин* 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 пр. н.е., кој мора да бил особено надарен музичар, чија нова техника на свирење и музика барала зголемување на самиот број. 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.

## II. Хомер – божествениот пејач

6. За Хелените Хомер бил аојдот што ги испеал *Илијадајѝа* и *Одисејајѝа*. Античките автори воопшто не се сомневале во неговото постоење.<sup>29</sup> Во Платоновото време главен настан во музичките натпревари, одржувани на празникот Панатенаја, бил натпреварот на рапсодите во изведба на Хомеровите песни.<sup>30</sup> За Аристотел Хомер е врвот

<sup>27</sup> На тоа упатува и употребата на глаголот *σαλλιζω* (*σάλλιζεν*) во 21-то пеење, 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>28</sup> *Ил.* 18. 526.

<sup>29</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>30</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 *Криѝија* (в. поопширно G. Nagy, "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).



на епската поезија од кого учеле сите други епски поети.<sup>31</sup> Тој само Хомер го именува со *ὁ ποιητής* што укажува на големата почит што 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>32</sup>

Самото име *Хомер* е осамено во грчкиот ономастикон, факт што укажува дека не станува збор за лично име. 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>33</sup> Има сведоштва дека зборот *ὄμηρος* кај Ајолците значел 'слепец, слеп пејач,'<sup>34</sup> а кај подоцнежните Грци 'заложник.' Но, во последно време повторно се актуелизира старото тврдење на G. Croese, од пред 3 векови, дека името "*Ὀμηρος* е всушност грчка транскрипција на западносемитското *ʾōm-ēr* 'говорник.'<sup>35</sup> М. Дуранте смета дека *Хомер* не е име на историски хеленски поет, туку замислен предок на *Хомеридиите* (*Ὀμηρίδαι*), бидејќи имињата на *-ιδαι* и *-αδαι* обично се изведени од имиња на митски личности.<sup>36</sup> Но, ако кипарските *Киниради*, наследниците на митскиот крал Кинира, се грчки превод на феникиското *\*b<sup>h</sup>nē kinnūr* 'синови на кинорот (китарата),' семитски идиом за професионални 'свирачи на лира,'<sup>37</sup> можно е називот *Хомериди* да одговара на феникискиот прототип *\*b<sup>h</sup>nē ʾōmerīm*, 'синови на говорници,' како име за професионални *раскажувачи на ѝриказни*. М. Л. Вест претпоставува дека оригиналното седиште на *Хомеридиите* бил Кипар, од каде тие, или дел од нив,

<sup>31</sup> За *ἰοειῆκαιῖα*, 1460a.

<sup>32</sup> На пр. С. J. Ruijgh, истражувајќи ги разните дијалектни форми во еповите, 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 Анџика*, 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 краевни на Хелада во создавањето на песните.

<sup>33</sup> П. Хр. Илиевски, 1997, 11.

<sup>34</sup> Покрај во Егејот (в. сл. 4 и *Од.* 8. 63–5), сведоштва за постепење на *σλεῖν ἰεјачи* се среќаваат особено во Египет, секогаш претставени како свират на харфа (L. Manniche, 1991, ch. 7 "The blind harpist and his songs", 97–107).

<sup>35</sup> G. Croese, *ὈΜΗΡΟΣ ΕΒΡΑΙΟΣ, Sive Historia Hebraeorum ab Homero Hebraicis nominibus ac sententis conscripta in Odysea & Iliade*, Dodraci 1704, 59.

<sup>36</sup> M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca II*, Roma 1976, 188–94.

<sup>37</sup> M. L. West, 1997, 57.

се преселиле на Хиос, посведочено седиште на *Хомеридиите* во V век пр. н.е.<sup>38</sup> Античките автори сведочат за присуството на семитските музичари и пејачи во Егејот.<sup>39</sup> Самиот поет во *Одисејата* преку Евмеј кажува какви туѓинци секогаш биле добредојдени и канети во дворците и градовите:

*Кој би одел да ѝовика сѝранец, од тѝуѓа земја  
ако од оние не е, шѝо знааѝ занаетѝи вешѝи:  
ѝророк ил ѝесар на дрвја ил лекар шѝо болесѝи лечи  
или и **божесѝвен ѝејач**, шѝо весели луѓе ѝејејки?  
Такви се викааѝ луѓе ширум бескрајнаѝа земја.<sup>40</sup>*

Има и други хипотези за можното потекло на *Хомеридиите* и самото име *Хомер*,<sup>41</sup> иако не смее да се занемарат и горенаведените. Без оглед на потеклото на името *Хомер*, сметам дека творецот (или творците) на *Илијадата* и *Одисејата* бил од хеленско потекло, најмногу заради фактот што метарот на еповите – *дактилскиот хексаметар* има индоевропско потекло. Споредувањата со метарот на индиската (ведската) епика укажуваат на многу сличности,<sup>42</sup> а особено анализата на словенската и келтската епска традиција.<sup>43</sup> 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. пр. н.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 билингоалните епски пејачи, со што се прават обиди да се реши проблемот

<sup>38</sup> M. L. West, 1997, 623.

<sup>39</sup> Хесиј (128 s.v. Ἰβρῆς) споменува композитор на критски марш *Ἰβριος*, очигледно транскрипција на евр. *ibri*, 'Евреин' итн.

<sup>40</sup> 17. 382–6, прелев: Р. Дуев.

<sup>41</sup> За другите хипотези в. М. Durante, 1976, 194–202.

<sup>42</sup> в. особено G. Nagy, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.

<sup>43</sup> M. L. West, *Introduction to Greek Meter*, Oxford 1999, 1.

на трансмисија на песните од една на друга цивилизација.<sup>44</sup> Најверојатно такви пејачи имало и во Егејот кои своите песни ги препеале на грчки јазик. Но промената 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 пееење, за потребите 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 би 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 јасна.“<sup>45</sup> Во *Одисеја* среќаваме и двајца професионални пејачи: Демодок,<sup>46</sup> на дворот на Алкиној кралот на Фајакијците и Фемиј на дворот на Одисеј во Итака.<sup>47</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>48</sup> а Демодок пее за кавгата на Одисеј и Ахил,<sup>49</sup> за љубовта меѓу Арес и Афродита<sup>50</sup> и за градењето на дрвениот коњ под Троја.<sup>51</sup> Според начинот на кој се опишани аојдите и нивните песни на овие места, оправдана е претпо-

<sup>44</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 пееење 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.

<sup>45</sup> *Ил.* 1. 185–191.

<sup>46</sup> *Од.* 8. 43–5, 105–6, 254–5, 262, 472, 478, 483, 486–7, 537; 13. 28.

<sup>47</sup> *Од.* 1. 153–5, 337–42; 12. 261–3; 22 330–54.

<sup>48</sup> *Од.* 1. 326–7.

<sup>49</sup> *Од.* 8. 75–82.

<sup>50</sup> *Од.* 8. 266–366.

<sup>51</sup> *Од.* 502–520.

ставката дека Хомер опишува нешто што е дел од неговото лично искуство.<sup>52</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>53</sup> Од еповите може да се забележи дека епските пејачи биле присутни при разните пригоди и гозби во кралските дворци. Тие потекнувале од народот, биле самоуки,<sup>54</sup> како награда пред настапот добивале најубаво јадење и пиеење.<sup>55</sup> Нивната вештина се сметала како дар од боговите. Кога Одисеј во својот бес ги убивал просците бил спречен од неговиот син Телемах да го убие Фемиј кој пее за богови и луѓе,<sup>56</sup> бидејќи грев било да се убие *божествен пејач*.<sup>57</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>58</sup> Аојдите своите песни ги пееле во придружба на форминга седнати на стол.<sup>59</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>60</sup>

### III. Пеењето на Хомер

8. Хомер ги нарекува пејачите во еповите, кои пеат песни за јуначки дела, свирејќи на *φόρμινξι* или *κίθαρις*,<sup>61</sup> *αοιδοί*, а нивната изведба *ἀείδειν*.<sup>62</sup> Класичните автори рецитирањето со музика, *παρακαταλογή*, му го припишуваат на Архилох.<sup>63</sup> Атнај изнесува теорија дека ме-

<sup>52</sup> В. Митевски, *Античка етика*, Скопје 2001, 32–3.

<sup>53</sup> *Ил.* 2. 595.

<sup>54</sup> *Од.* 22. 347 : ἀποδοίδακτος δ' εἰμί, θεός δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας...

<sup>55</sup> *Од.* 69–70.

<sup>56</sup> *Од.* 22. 330–77; 22. 346: πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω ...

<sup>57</sup> θεῖος αοιδός (*Од.* 8. 539 итн.).

<sup>58</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>59</sup> *Од.* 8. 65.

<sup>60</sup> *Од.* 1. 153.

<sup>61</sup> В. Р. Дуев, 2003, . 345–348 (особено бел. 11, 33).

<sup>62</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.

тричката несовершенство на Хомеровите стихови се должи на целосната подреденост на неговата поезија кон музиката.<sup>64</sup> Во класичниот период се правело разлика меѓу *рајсодиите* и *киџародиите*. *Рајсодиите* ги пееле Хомеровите песни, а *киџародиите* сопствени мелодии, придружувани со китара. Хомер бил сметан за рапсод,<sup>65</sup> а рапсодите не биле музичари како китародите. Платон за изведбата на рапсодите почесто го користи глаголот *λέγειν*<sup>66</sup> 'кажува, зборува', отколку *ᾄδειν*.<sup>67</sup> Има толкувања дека *ῥαψῳδός* е изведено од *ῥαβδῳδός*, бидејќи рапсодите држеле прачка (стап), *ῥάβδος*.<sup>68</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 *џусла*, 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>69</sup>

Раните епски поети при инвокацијата на Музите употребувале глаголи што значат 'кажува, зборува' како *ἐνέπειν*<sup>70</sup> кои обично се преведуваат со 'пее'. Од јазикот на епската хексаметарска поезија не може да се забележи разлика меѓу *ᾄειδεν* и *ἐνέπειν*, ниту пак кај Платон меѓу *ᾄδειν* и *λέγειν*. Зборот *ῥαψῳδός* не е потврден пред V век пр. н.е. Со појавата на алфabetот песните се запишувале, а со тоа започнува и губењето на усната епска традиција и аојдите.<sup>71</sup> Античката традиција пренесува дека и *Илијада* и *Одисеја* се запишани во Атина

<sup>63</sup> Псевдо-Плутарх, *За музиката*, 1140f.

<sup>64</sup> 623d.

<sup>65</sup> Платон, *Закони*, 658b.

<sup>66</sup> Платон, *Ион*, 535b, 537a.

<sup>67</sup> Платон, *Ион*, 535b.

<sup>68</sup> Платон, *Ион*, 530a; *Suda s.v. ῥαψῳδοί*. Платон го нарекува рапсод и Хомеровиот Фемиј (533c.).

<sup>69</sup> A. V. Lord, "Homer and other epic poetry," во A. J. V. Wace – F. H. Stubbings (edd.), *A Companion to Homer*, London 1962, 181.

<sup>70</sup> Хесиод, *Теогонија*, 104 итн.

<sup>71</sup> Понатаму следи само подражавање на Хомеровите епови, но голема е разликата меѓу усните поети и учените поети кои ги пишувале своите песни.

во V век пр. н.е. што се совпаѓа со појавата на рапсодите и музичките натпревари во пеење на Хомеровите песни. За Платон *изведбаиѝа на рајсодииѝе* е дел од *музичкаиѝа веиѝиѝина*.<sup>72</sup> Но, иако нивната изведба е *лѝеуѝеѝи*, има многу сведоштва и литерарни и епиграфски дека натпреварот на рапсодите бил централен настан на музичките натпревари. Разликата се јавува бидејќи рапсодите ги учеле Хомеровите песни. Тие немале голема слобода во изведбата како старите аојди. Самиот збор рапсод подразбира *иѝеѝеѝе*, значење врзано со формулаичната композиција на песните.<sup>73</sup> Оттука потекнува разликата меѓу *ѝѝдеѝеѝи* и *ѝѝнеѝеѝеѝи* или *лѝеуѝеѝи*. Првото се однесува на пеењето на старите пејачи придружувано со свирење на форминга од VIII век пр. н.е., а вторите на рапсодите од V век пр. н.е. Општоприфатено е тврдењето дека Хомеровото *иѝеѝеѝе*, *ѝѝдеѝеѝи*, е пеење во вистинската смисла на зборот.<sup>74</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 водеа по мелодичниот акцент, при тоа водејќи сметка за квантитетот на вокалите. Како и јазикот, мелодичниот акцент е индоевропска појава.<sup>75</sup> 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 акцент којшто исчезнал од санскритот можеби пред 2000 г., е забележан на текстовите. Можеби природата на дактилскиот хексаметар или мелодичниот акцент на старогрчкиот јазик довеле до настанување на независноста на квантитативниот ритам од акцентот на зборовите.

## Штимот на формингата на аојдот

9. Како што е претходно кажано, генерално во VIII век пр. н.е. музичарите свирела на форминга, вид китара, со 4 жици, што е потврдено и од археологијата и од литерарната традиција. Но, сметам

<sup>72</sup> Платон, *Закони*, VI 764c–765d. Но, под *μουσική* Платон подразбира и *χορὸδία*, пеење и танц на хорот, што се разликува од денешното значење на поимот музика во кое не влегува танцот.

<sup>73</sup> Пиндар, *Немејска* II, 1: "Ὄθεν περ καὶ Ὀμηροῖσι / ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοιδοί..."

<sup>74</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>75</sup> M. L. West, 1981, 115.

дека е невозможно творците на *Илијада* и *Одисеја* да не ги познавале китарите со 7 жици.<sup>76</sup> Популарноста на епското пеење и ората во ритамот на дактилскиот хексаметар условиле намалување на жиците.

Повеќето проучувачи на оваа проблематика го прифаќаат ставот на М. Л. Вест дека четирите жици на формингата давале четири тонови.<sup>77</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>78</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>79</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>80</sup> Вест воден и од епското пеење и од техниките 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>81</sup> Тргувајќи од претпоставката 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>82</sup> Вест доаѓа до заклучок дека штимот на формингата бил *efac'd'* изведен од јонската тонска скала *efac'd'*.<sup>83</sup> Овој предлог на Вест претставува единствен обид да се претпостави можниот штим на фор-

<sup>76</sup> сп. и М. Л. West, 1981, 116.

<sup>77</sup> М. Л. West, 1981, 116–121; сп. G. Danek – S. Hagel, 1995.

<sup>78</sup> Псевдо-Плутарх, *За музика*, 1141b.

<sup>79</sup> Псевдо-Плутарх, *За музика*, 1132d.; *Суда* III 477

<sup>80</sup> *Poetae Melici Graeci*, ed. D. L. Page, Oxford 1962, 363.

<sup>81</sup> М. Л. West, 1981, 116. R. P. Winnington-Ingram, се сомнева во теоријата за една жица еден тон, но не може да ја потврди теоријата за стопирање на жиците, бидејќи нема сигурни сведоштва во хеленскиот свет ("Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: The Theory Examined," *Classical Quarterly*, 6, 1956, 169–186).

<sup>82</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>83</sup> М. Л. West, 1981, 116–121. Авторот не е многу сигурен во својот заклучок, бидејќи своето решение го нарекува „предлог за штимот на хомерската форминга.“

мингата со одредени тонови и е прифатен од најголемиот број проучувачи на 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. За првпат оваа претпоставка ја спомнува К. Сакс, дека при стопирање на жиците со прстите се добиваат повисоки тонови.<sup>84</sup> Оваа теорија на К. Сакс, најмногу била раширена благодарение на делото на О. Гомбози,<sup>85</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>86</sup> Но, според положбата на инструментот, левата рака не можела да допре до носачот на жиците, туку само до кобилицата. Гомбози 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>87</sup>

<sup>84</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>85</sup> *Die tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhagen 1939. Иако се анализира пентатонскиот штим на лира со 7 жици, тој се однесува и на формингата со 4 жици.

<sup>86</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.

<sup>87</sup> O. Gombosi, 1939, 119, 179ss. Делот од жицата меѓу струникот и носачот не дава звук при удар.



Гомбози ја наведува и аналогијата со јапонското *кошо*, 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, поради немање поцврсти докази, сепак ја разликуваат тезата за една жица еден тон. Кога Хомеровиот пејач Демодок пее за љубовта меѓу Арес и Афродита, фајакиски момчиња играат оро околу него,<sup>88</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 следени 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.

### Обиди за реконструкција на пеењето на аојдот

10. Веќе подолго време теоријата на М. Л. Вест за можниот начин на пеење на Хомеровите песни се смета за најнаучно издржана. Но, во 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 аспект. Во 1995 г. G. Danek и S. Nagel ја објавија својата теорија за техниката на

<sup>88</sup> Од. 8. 250–66.

хомеровското пеење,<sup>89</sup> базирана на претпоставките на М. Л. Вест и во голема мера на новите сознанија на А. М. Devine и L. D. Stephens. Претпоставената мелодија се разликува од онаа на Вест.<sup>90</sup>

### *Теоријата на М. Л. Вест*

Обидот на Вест<sup>91</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 *efa d'* изведен од јонската тонска скала *efac'd'*. Во овие 4 тонови пеел и самиот аојд.<sup>92</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>93</sup> пред да почне да пее, а веројатно со покуси инструментални делови правел пауза во пеењето по секој стих.

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 Санџак, при изведбата на *Заробенишиџвојшо на Чулиќ Ибрахим*, запишана во 1934.<sup>94</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 го-

<sup>89</sup> G. Danek долго време се занимава со дактилскиот метар и хомеровското 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>90</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 (*Од.* 8. 267–366) која може да се слушне на нивниот сајт <http://www.oaaw.ac.at/kal/sh/>.

<sup>91</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>92</sup> М. Л. Вест смета дека аојдите пееле во унисон со формингата (1981, 123).

<sup>93</sup> *Од.* 1. 155, 7. 266.

<sup>94</sup> M. Parry – A. B. Lord, *Serbo-croatian Heroic Songs*, Cambridge 1953, 437–62. Транскрипцијата е направена од Бела Барток. (в. М. Л. West, 1981, 123).

лема 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 стихови од *Илијада*.<sup>95</sup>

Μῆνιν ἔειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (τοσαυτοῦρατ)

οδλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἔλαγε ἔθηκεν,

πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαθεν

ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρι-α τεύχε κύνεσσιν

οἴωνοσσι τε ἄαττα· Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.

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

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.

### *Теорија* на Г. Данек и С. Хагел

Во поново време големо внимание привлече и обидот за реконструкција на оригиналната изведба на Хомеровите песни на Г. Данек и С. Хагел,<sup>96</sup> кои направија и тонски запис на својата теорија.

<sup>95</sup> M. L. West, 1981, 123.

<sup>96</sup> G. Danek, – S. Hagel, "Homer - Singen," *Wiener Humanistische Blätter*, 1995, 5–20.



Сл. 6 – Мелодија на В 786–7 од Одисејата, според Г. Данек и С. Хагел.

Авторите ги прифаќаат донекаде ставовите на Вест: за штимот на формингата *efad'*, како тонови на мелодијата, за мелодичниот акцент на старогрчкиот јазик кој имал влијание на повишувањето и стишувањето на гласот,<sup>97</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 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 наредниот акцент. Има статистички докази дека зборовите акцентирани на последниот слог се избегнуваат при кајсурите, но се повеќе присутни при метричките мостови. За разлика од Вест, Данек и Хагел сметаат дека и кајсурите имаат улога во мелодијата. Мелодијата на типичниот хексаметар паѓа при кајсурата 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.

<sup>97</sup> Мелодичен акцент бил наречен уште од Аристоксен во неговите студии на живите јазици (*Harm.* 1. 8–10).

#### 4. Можни реконструкции на пеењето на Хомер?

11. 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>98</sup> Тие зборуваат за *обиди*, што не значи само заштита од можните критики, туку и факт дека е невозможно да се дојде до вистинско решение. Иако овие теории содржат многу издржани аргументи, 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, *efad'*, 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. Орото на момчињата во *Одисеја* околу Демодок не би можело да се игра на некаква монотона мелодија без изразен ритам. 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 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 истра-

<sup>98</sup> M. L. West, 1981, 123; G. Danek – S. Hagel, 1995, 20.

жувањата на А. М. Devine и L. D. Stephens.<sup>99</sup> Потврда за оваа појава даваат и нотираниите фрагменти, каде дигањето и паѓањето на мелодијата според акцентот на зборовите е одбележано со знаци.<sup>100</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 свира на октава?

в. Од реконструкцијата на Вест се забележува дека кајсурите 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 *йеење* во *рецијирање*. Од друга страна, Данек и Хагел, водени од статистичките податоци дека дури 32.51% од стиховите имаат кајсура зад *йрејшоий йрохај*, а 45.84% *буколска дијајреса*,<sup>101</sup> сметаат дека е невозможно аојдот да не водел сметка за кајсурите. Затоа во својата теорија кајсурите ги одбележуваат како паѓање на мелодијата еднакво на паѓањето на крајот на стихот. Но, на што се должат овие *йаузи* 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 *суртос*,<sup>102</sup> чие име се јавува за првпат на натпис од Бојотија од I век н.е.<sup>103</sup> Како што е погоре кажано, музиката и танците, како дел од фолклорот, не се подложни на промени како останатите вештини.<sup>104</sup> А. David споредувајќи ги стапките на модерниот танц *сирѝос*, укажува дека тие одговараат на шемата на дактилскиот хексаметар.<sup>105</sup> Фразата каде танчерот се префрла од десната на левата нога во воденето на танцот одговара на местото на кајсурата зад *йрејшоий йрохај*, а повторното враќање на десната нога одговара на *буколскайша дијајреса*. Самиот назив *сѝајка* – *пoύς*, како метричка единица, укажува на поврзаноста на метарот со ритам и танц, па *ἄρσις* и *θέσις*, *йодидиѓање*

<sup>99</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>100</sup> M. L. West, 1992, 254–76.

<sup>101</sup> G. Danek, – S. Hagel, 1995, 11.

<sup>102</sup> T. Georgiades, *Der Griechische Rhythmus*, Hamburg, 1949, 12.

<sup>103</sup> A. David, "On the Origin of the Trochaic Caesura and the Bucolic Diairesis", *Жива Анѝика* 51, 2001, 9.

<sup>104</sup> Слични траги од антиката може да се најдат и во нашиот фолклор. Женскиот народен танц, наречен *чифѝе-чамче*, со кренати раце како кај *Тейовскайша Менада*, исто така претставува сведоштво за традиција, која влече корени од антиката.

<sup>105</sup> A. David, 2001, 11.

и *сѣушиѣање*, верувам на ногата, нè наведува повторно да се вратиме на танцот или орото на момчињата околу Демодок во *Одисејаѣа* и на сите оние претстави на земјените садови од геометрискиот период. Дактилскиот хексаметар настанал од танц. Неговиот ритам сигурно бил мошне популарен, но во епската поезија е тешко да се одреди неговата улога. Но, кајсурите несомнено имале улога и во епското пеење и во дактилските танци.

г. Творецот на *Илијадаѣа* и *Одисејаѣа* познавал и други видови пеења. Траги за *ѣеење во ѣруѣа* или *хорско ѣеење* среќаваме на повеќе места: пеење на Музи<sup>106</sup> и Сирени,<sup>107</sup> пеење *ѣајан*,<sup>108</sup> пеење *ѣрѣнос* – *ѣо-ѣребни ѣесни* (*ѣѣажачки ѣесни*),<sup>109</sup> свадбени песни – *ѣмѣнаѣи*,<sup>110</sup> *Линос*, традиционална жетварска песна.<sup>111</sup> Покрај пеењето на Демодок на *химнаѣа* за љубовта меѓу Афродита и Арес, кој свирел во средината на орото од момчиња во *Одисејаѣа*, слична сцена на свирач на форминга среде оро од момчиња се среќава и во *Илијадаѣа*, претставена на штитот на Ахил.<sup>112</sup> Сето ова нè наведува на заклучок дека аојдите не пееле само епски песни. Нивниот репертоар сигурно бил поголем.

Иако е многу полесно да се критикува отколку да се направи обид за реконструкција на изведбата на хомерските песни, сметам дека посериозните студии на ритамот на дактилскиот хексаметар, неговата улога во танците може повеќе да не доближи до оригиналната изведба.

(Рецензент: *Акад. Пеѣтар Хр. Илиевски*)

<sup>106</sup> *Ил.* 1. 604; *Од.* 24. 60.

<sup>107</sup> *Од.* 12. 44, 183.

<sup>108</sup> *Ил.* 1. 473, 22. 391

<sup>109</sup> *Од.* 24. 61; *Ил.* 22. 720ss.

<sup>110</sup> *Ил.* 18. 493.

<sup>111</sup> *Ил.* 18. 571. *Линосоѣ* или *Линоваѣа ѣесна* е тажачка песна, која во Хомеровиот опис на штитот на Ахил, ја пее момче, свирејќи на форминга за поворка на гроздоберци. Постојењето на овој вид песни е посведочено низ целиот Источен Медитеран (Херодот II. 79, в. поопширно L. Manniche, 1991, 16–23).

<sup>112</sup> *Ил.* 18. 603–6.

## ЛИТЕРАТУРА

- Barker, A., 1981, Methods and Aims in the Euclidean *Sectio Canonis*, *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 1–16.
- Chadwick, J., 1976, Who were the Dorians, *Parola del Passato* 31.
- Coldstream, J. N., 1977, *Geometric Greece*, London.
- Croese, G., 1704, ΟΜΗΡΟΣ ΕΒΡΑΙΟΣ, Sive Historia Hebræorum ab Homero Hebraicis nominibus ac sententiis conscripta in *Odyssea & Iliade*, Dodraci.
- Danek, G., Hagel, S., 1995, Homer - Singen, *Wiener Humanistische Blätter*, 5–20.
- David, A., 2001, On the Origin of the Trochaic Caesura and the Bucolic Diairesis, *Жива Анџика* 51, 7–12.
- Desborough, V. R. d'A., 1972, *The Greek Dark Ages*, London.
- Devine, A. M., Stephens, L. D., 1994, *The Prosody of Greek Speech*, New York / Oxford.
- Дув, Р., 2003, За микенската лира, Скопје: *Годишен зборник на филозофскиот факултет*, книга 56, 341–362.
- Duev, R., 2002, \*tu-qa-no? – τὺμπανον, *Жива Анџика* 52, 137–141.
- Dumbrill, R. J., 1998, *The Musicology and Organology of the Ancient Near East*, London.
- Durante, M., 1976, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca II*, Roma.
- Georgiades, T., 1949, *Der Griechische Rhythmus*, Hamburg.
- Gombosi, O., 1939, *Die tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhagen.
- Ilievski, P. Hr., 1993, The Origin and Semantic Development of the Term *Harmony*, *Illinois Classical Studies*, 18, 19–29.
- Илиевски, П. Хр., 1994, Местото на античкиот македонски меѓу другите индо-европски јазици, *Жива Анџика* 44.
- Илиевски, П. Хр., 1997, За античката просодија во македонски препев, Скопје.
- Илиевски, П. Хр., 2001, Појава и развој на писмото: со посебен осврт кон почетоците на словенската писменост, Скопје: МАНУ.
- Lord, A. B., (1962) 'Homer and other epic poetry,' In: Wace, A. J. B., Stubbings, F. H., (eds.) *A Companion to Homer*, London 1962.
- Maas, M., Snyder, J. M., 1989, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven / London.
- Manniche, L., 1991, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London: British Museum Press.
- Митевски, В., 2001, *Анџичка еџика*, Скопје.



- Moche, G. (ed.), 1972, *Ancient Israel, Music in the Ancient World*, Israel: Haifa Music Museum and AMLI Library.
- Nagy, G., 1974, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nagy, G., (2000) 'Epic as Music: Rhapsodic Models of Homer in Platos Timaeus and Critias,' In: Reich, K, (ed) *The Oral Epic: Performance and Music*, Berlin 2000, pp. 41–67.
- Paquette, D., 1984, *L'Instruments de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris.
- Parry, M., Lord, A. B., 1953, *Serbocroatian Heroic Songs*, Cambridge.
- Reicht, K., 1992, *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*, New York & London.
- Ruijgh, C. J., 2000, La genèse du dialecte homérique, *Жива Анџиука*, 50, 213–29.
- Sach, C., 1924, Die griechische Instrumentalnotenschrift, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VI, 289–310.
- Sach, C., 1940, *The History of Musical Instruments*, New York.
- Sach, C., 1943, *The Rise of Music in the Ancient World*, New York.
- Saks, K., 1980, *Muzika starog sveta*, Beograd.
- Van der Waerden, B. L., 1943, Die Harmonielehre der Pythagoreer, *Hermes*, 78, 163–199.
- Vermeule, E. T., Karageorghis, V., 1981, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge.
- Wegner, M., 1968, Music und Tanz, *Archaeologia Homerica* U, Göttingen.
- West, M. L., 1981, The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music, *The Journal of Hellenic Studies* 101, 113–129.
- West, M. L., 1992, *Ancient Greek Music*, Oxford.
- West, M. L., 1997, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford.
- West, M. L., 1999, *Introduction to Greek Meter*, Oxford.
- Winnington-Ingram, R. P., 1956, Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: The Theory Examined, *Classical Quarterly*, 6, 169–186.

Ratko DUEV

**MUSIC IN HOMER****ABSTRACT**

*Many authors consider that the development of music and musical instruments in the Aegean region was discontinued after the fall of Mycenaean civilization. However, the more detailed analyses of the archaeological findings, particularly of those originating from the so called Dark Age of the Aegean and of the Mediterranean, as well as of the Mycenaean music, compared with the evidence met in Homer's epics, indicate a transitional phase in the musical developments up to the archaic period. The reduction of lyre strings to four does not mean to use only four musical tones. The phorminx players, presented on the paintings from that period, are most usually encircled by dancers, in the same way as Demodocus in Homer's Odyssey sings about the love of Ares and Aphrodite surrounded by young boys who dance around him. Thus the presentation of aoidoi who sang heroic songs in the royal palaces gets a new dimension, as well as the musical possibilities of their phorminx. The attempts to reconstruct the singing of Homer's times are directed mainly by the evidence on rhapsodes from the classical period and by the comparison with the performances of Balkan epic singers of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The singing is reduced to a monotonous melody of four tones which is performed in unison with the four tones of the phorminx, excluding any possibility to use more tones and ignoring the rhythm of epic poetry – dactylic hexameter. The recent studies of the rhythm of the contemporary dance – syrta confirmed that it has the equal scheme of dactylic hexameter which throws new light on this problem.*

**Key words:** MUSIC IN DARK AGE, PHORMINX, AOIDOI, THE SINGING OF HOMER, DACTYLIC RHYTHM, ACCENT, DIAIRESIS.