

in dvajset let. Svet bo živel dalje. Ona je odigrala. Spustite zastor! Samo še nekaj minut, da pride na prosto, domov. Nato: spustite zastor! Prižgite sveče!

Šla je pred sinom. Njena roka se je otipavala med stolicami. Zdaj zdaj je imela občutek, da se bo zgrudila. Znova se je vzravnala. Z vsemi silami. Ne več njeno telo, njena volja jo je držala pokonci. Dalje, dalje... Vrata so bila odprta. Zunaj so luči, zimski večer.

Izstopila sta. Objel ju je hlad. Mati se je oprla na steno poslopja. Zamizala je za trenutek.

»Pustite, da vas vodim.«

»Ne. Saj je dobro. Samo... da pridem domov...«

Visoko vzravnana je šla po škripajočem pesku. Noge so se ji zapletale. Zdelo se ji je, da plava v vedno gostejšem mraku, a ona hoče v luč, v luč... Ob glavnih vratih je postala, kakor da si hoče še enkrat ogledati slike. Mimo so hiteli ljudje. Pod pisanim lepakom je brnel zvonec. Enakomerno, mozeg pretresujoče. Gospa Klara je dvignila roko in skrčila prste, kakor da hoče zgrabiti enega izmed igralcev na sliki. Ustnice so se ji napele. Oči so pogledale v mrtvo točko.

»Mati!« je vzkliknil Irenej.

Brez moči se mu je zgrudila v naročje.

V tistem trenutku se je porodil med pisanimi slikami presunljiv krik, prevpil zvonec in planil na šumečo ulico.

Od vseh strani so se stekali ljudje.

Nad mestom se je spenjalo nebo kakor streha velikega cirkusa. Luči. Godba, godba. Klovni, plesalke na vrvi. Sami igralci, nobenega gledalca. Komedija življenja se nadaljuje.

## STIL V ZGODOVINI GLASBE

STANKO VURNIK

### UVOD

Glasbene kakor tudi vse ostale umetnine je mogoče obravnavati in razumevati v bistvu z dveh vidikov. Na eni strani je mogoče, da obravnavamo kako skladbo samo toliko, kolikor je ta sistematično določljiv tvor, ki vsebuje svoje posebne formalne, snovne, vsebinske sestavine in svoj posebni estetski in stilni značaj ne glede na to, da je skladba obenem tudi še neko posebno zgodovinsko dejstvo, ki je nastalo v tako in tako usmerjeni dobi, od katere je prejelo časovni pečat in ostale individualne značilnosti. Na drugi strani pa je zopet mogoče, da gledamo skladbo zlasti z očmi zgodovinarja, ki hoče obravnavati na njej ravno njene pravkar omenjene zgodovinske poteze. Stroge razlike med obema načinoma obravnavanja umetnin ni, zakaj na eni strani je neka sistematika umetnosti možna le tedaj, če vpoštevata bistvene lastnosti vsake skladbe v zgodovinskem razvoju in se torej nujno mora naslanjati na zgodovinsko

umetnostno izkustvo, na drugi strani je pa tudi vsako razumevanje zgodovine glasbe vedno razumevanje na podlagi tega sistema, ki nam zgodovinski tok in v njem nakopičena dejstva šele pregledno uredi in s pomočjo sistematične metode napravi razumljiva.

Uredništvo »Doma in sveta« me je leta 1928 pozvalo, naj sestavim slovenski uvod v glasbo. Ta je (leta 1929) izšel tudi v ponatisu<sup>1</sup> kot prvi, sistematični del »Uvoda v glasbo«. Tam sem skušal načelno pojasniti razne možne glasbene forme, nato razne možne vsebine in snovi, nato načelno pokazati skladje estetskega organizma oblike in vsebine in nato načelno uvesti v splošne pojme o stilu. »Uvod v glasbo« je obravnaval torej glasbeno umetnino le kot sistematično določljiv, načelno možen, »zakonit estetski organizem forme in pomena, rastoč iz tal določenega svetovnega in njemu pripadajočega umetnostnega nazora«. V predgovoru »Uvoda v glasbo« sem obljubil, da bo sistematičnemu delu sledil še zgodovinski del in se tej obljubi odzivljam sedaj. Oba dela skupaj skušata tako posredovati umevanje glasbe z obeh glavnih vidikov, s katerih se navadno glasba znanstveno obravnava: s sistematičnega in zgodovinskega, in se med seboj izpopolnjujeta na ta način, da skuša tale drugi del z naslovom »Stil v zgodovini glasbe« posredovati razumevanje zgodovine glasbe s pomočjo onega stilnosistematičnega orodja, ki je označeno in utemeljeno v »Uvodu v glasbo«.<sup>2</sup> —

Sestavljanje tega dela je bilo dosti težavno, prvič zato, ker je zgodovina glasbe doslej še premalo raziskana, in drugič zato, ker sem se skušal prilagoditi moderni problematiki, se pravi, odgovoriti pri razmotrivanju zgodovine na ona vprašanja, ki jih nanjo stavi človek našega časa. Tu sem bravcu dolžan nekaterih pojasnil.

Izkušnja nam kaže, da pač vsak človek po svojem okusu presoja starejšo in sodobno glasbo in tudi zgodovina umetnostne zgodovine priča, da je celo znanost, ki bi a priori morala biti vseskozi objektivna, bolj ali manj zapadla individualističnemu vrednotenju stare in sodobne umetnosti. Tako je glasboslovje v dobi »klasicizma« vpoštevalo v prvi vrsti »klasične lastnosti« raznih zgodovinskih stilov in zametavalo »neklasične« kot znak propadanja in slabotne umetnostne sile. »Romantiki« zopet so iskali v umetnosti vseh časov zgolj čuvstvo; kjer ga niso našli, so domnevali pomanjkanje umetnostnega čuta in so delali nekim dobam krivico. V drugi polovici XIX. stoletja so bila v veljavi »stvarna«, materialno-formalno merila, zato je ta čas slabo razumel in ocenil umetnostne dobe, katerim je šlo za poudarjen »etos« itd.

Gotovo so takšne metode gledanja zgodovine umetnosti zelo neobjektivne in nekaterim dobam naravnost krivične, ker so preveč enostranske in samo-

<sup>1</sup> Nova založba v Ljubljani.

<sup>2</sup> V tej zvezi je samo ob sebi umevno, da pričujoče delo noče biti kaka »zgodovina glasbe«, ki bi imela za svoj namen naštevanje premnogih letnic in dejstev, nego hoče biti samo navodilo k sistematičnemu razumevanju posameznih glasbenih kultur. Ker je kritika »Uvoda v glasbo« želela, naj bi se pokazale v zgodovinskem delu tudi paralele iz upodablajoče umetnosti, sem skušal mimogrede pokazati tudi te, kar bo mogoče temu ali onemu znatno olajšalo studij.

voljne. Novejša desetletja glasboslovja so to spoznala in prvi rezultat strem-  
ljenja po objektivnosti je prinesel v ravno omenjeni drugi polovici XIX. stoletja  
ono »stvarno«, materialistično metodo, vrednotenje umetnosti po zunanjih,  
formalno-morfoloških vidikih in nje biološko-genetično sistemizacijo, ki še  
danes živi. Res da nam je glasboslovje te vrste prineslo lepo množico koristnih  
odkritij, na pr. imen, letnic, katalogov skladb, biografij, da nam je razvozljalo  
skrivnosti starih tehnik, notnih pisav, sestavilo zgodovino instrumentov itd.,  
toda pri vsej tej navidezni znanstvenosti se to glasboslovje le ni dotaknilo  
duhovne vsebine umetnosti in se je tako tudi izkazalo kot individualistično  
in enostransko. Danes namreč prevladuje mnenje, da brez škode ne moremo  
zanemariti niti telesa, niti duše umetnine, če naj ji bomo pravični. Morda  
tu ali tam prevlada »telesnost«, drugod »duševnost« v njej, toda brez ene ali  
druge sestavine ni nobene umetnine, niti še tako formalistične, zakaj tudi  
ta se je porajala iz nekega duševnega koncepta in nam kaže določno neko  
lastno umetnostno in svetovnonazorno hotenje. Drugače ni mogoče, kakor da  
novo formo rodi nov umetnostni nazor, tega pa prinese s seboj novo porojeni  
svetovni nazor; drugače ni mogoče, kakor da »duh« oblikuje materijo in ji  
tako šele vdihne umetnostni pomen. Materialistično orientirano glasboslovje  
pa ravno tega momenta ni priznavalo in je tolmačilo nastoj novih form na  
ta način, da ali so »prišle iz tujih dežel« ali da jih je »narekoval napredek  
tehnike«, da so jih ali »rodile gospodarske razmere« ali »zahtevali novi  
instrumenti«, da so se ali na čudežen način »druga iz druge razvile« ali celo,  
da smo jih »dobili od živali«.

Takšnemu razlaganju zgodovinskih pojavov velja odpor novejših desetletij.

Danes bi hoteli smatrati vsako umetnino za organizem telesa in duše  
in mislimo, da je glavni vzrok, ki takšen organizem oblikuje, ravno notranji  
in ne zunanji. Zatorej si skušamo nastanek neke umetnostne kulture pojasniti  
iz svetovnonazorne duševnosti vsake dobe, iz česar samoposebi sledi, da so  
različne zunanje forme znak različne notranje usmerjenosti in da je torej  
treba vsako individualno umetnostno kulturo presojati kolikor se da skozi  
očali njene lastne, ne pa današnje ali sodobne duhovnosti. Svetovni nazor dobe  
smatramo za končno pojasnilo vseh lastnosti umetnosti tiste dobe, edino ta  
nam umetnino kot samosvoj estetski in stilni organizem napravi razumljivo.  
Če pa tako presojamo umetnost, potem mora pasti vsaka njena zunanja  
sistemizacija (biološko-genetična, vzeta iz naravoslovja in ne iz zgodovine duha  
in njegovega razvoja), pasti mora tudi sistemizacija raznih panog umetnosti  
po zunanjih formalnih sredstvih teh panog. Če je materialistična znanost  
sistemizirala umetnost po zunanjih vidikih, razumemo, da je izkopala med  
arhitekturo, plastiko, slikarstvom, glasbo, literaturo, mimiko itd. toliko nepre-  
mostljivih prepadov. Če pa sistemiziramo po notranji, duhovni osi, nam postane  
kamen iz stavbe istovreden noti v partituri in ta črki v pesmi ali lisi na platnu  
in vsa umetnost določene dobe nam je vsebinski enainista, čeprav se izražajo  
nje panoge z različnimi sredstvi. Pa ne samo umetnost — vsa človeška kultura  
kake dobe se nam zlije v enoto, če jo gledamo kot gibanje okrog iste centralne

duhovne osi. V celokupni kulturi opazimo potem umetnost kot eno izmed emanacij tistega duha, ki giblje tudi vse ostale kulturne panoge. Avtonomija estetskega nam postane spričo tega ravno tako kakor avtonomija socialnega, znanstvenega, religioznega itd. malo važna, saj se vse duhovne panoge vrte okrog iste osi in kažejo v bistvu isti stil, ki ga je oblikovalo notranje duhovno gibalno dobo. Avtonomija umetnosti s tem pade (obenem ko pade program *l'art pour l'art*) in v istem trenutku pade tudi načelo »zgodovina zaradi zgodovine« in se postavi načelo vrnitve zgodovine življenjskim koristim, to se pravi, zgodovina postane duhovna učiteljica.

Te vrste bodo morda marsikaj razjasnile, kar je v tem delu navidezno nenavadnega.

## O GLASBI GRŠKE ANTIKE

### I.

Antična glasba, in še posebej grška, torej vzhodnjaška glasba, ne spada strogo v okvir tega dela, ki sicer obravnava glasbo evropskega zapada od Kristusovega rojstva dalje. Je pa zanimiva za onega, ki hoče spoznati čimveč stilnih možnosti, je zanimiva zaradi svojega posebnega, »vzhodnjaškega«, etnografskega značaja. Zlasti pa je studij antične grške glasbe potreben za umevanje več kot vsega prvega tisočletja zapadne glasbe, ker se pojavljajo podobnosti in se večina srednjeveških teoretikov opira na grške glasbene teorije.

O tej glasbi se je ohranilo nebroj antičnih in srednjeveških literarnih virov, ki nam pa žal ne morejo nadomestiti konkretnega spoznavanja žive glasbe. Peščica ohranjenih melodij in njih fragmentov vsebuje tudi takšne, ki niso nesporno antične; večina pa izvira šele iz pozne, helenistične dobe in celo iz prvih krščanskih stoletij. Srednjeveški teoretiki so marsikateri vir zamotali in popačili, glasboslovci XIX. stoletja marsikaj privezali na Prokruštovo postelj modernega glasbenega nazora in večinoma posebej obravnavajo zgodovino, estetiko in teorijo te glasbe, tako da si je iz starejših in novejših virov težko ustvariti pravo sliko zgodovinskih menjav stila v antiki. Posebne težkoče dela zapadnjaku še vzhodnjaški element te glasbe, ki mu je tuj, tudi se je naturalistično vzgojenemu človeku začetka XX. stoletja težko vmisliti v starogrški idealizem in razumeti zvezo med glasbo pa tokom planetov in dušo sveta, politično dobrobitjo, etično normo itd.

Če se naj vsaj nekoliko vmislimo v antični glasbeni svet, moramo pozabiti domalega vse glasbene nazore, ki so veljali na zapadu od IX. stoletja dalje in rodili razne forme polifonskega in harmoničnega mnogoglasja. Antična glasba je bila namreč skozi in skozi enoglasna, tudi kadar je bila spremljana po instrumentu (istoglasje). Toda v tem za naše pojme izredno ozkem okvirju je pokazal antični svet celo vrsto stilnih odtenkov. Kljub temu, da je enoglasje po svoji najmanjši čutnosti pripravno zlasti za idealistični izraz, kljub temu, da je bila antična glasba večji del vokalna, vezana torej na podajanje smiselnega besedila, moramo pri vzhodnjaku vpoštevati njegov izredno fino

diferencirani čutni element posebne vrste, ki v tem prevladanju idealističnega enoglasja nikdar ni povsem zatajen. Grki so smatrali glasbo za najbolj patetično umetnost, češ da izmed vseh umetnosti človeka najbolj pretrese. Njim kakor orientalcem je bila glasba več ali manj zvezana s telesno mimiko in ritmičnim plesom, bila je nekaj, kar se doživlja z vsemi čuti in mišicami, akustično in motorično, kar vzvibrira telo in duh.<sup>3</sup> Na zanimiv način, ki je zapadnjaku tuj, se meša v vzhodnjaku čutno doživljanje idejnega kakor idejno doživljanje čutnega, se združita v njegovi duševnosti težnja k idealizmu in abstrakciji s subtilno čutnostjo in računajočim racionalizmom, se spajata mistika in matematika.<sup>4</sup> Zapadnjaku je takšno občutevanje glasbe tuje, ker globoko loči čutnost in nadčutnost. Idealizem v vzhodnjaku pa je tolik, da formalno zanj ni mogoče kakor zapadnjaku zgolj čutno mnogoglasje, čeprav se še tako nabere jakih naturalističnih primesi. Nikoli mu sicer forma ni sama sebi namen, ravno tako malo pa je tudi pripravljen, odreči se formalnim proporcijam in popolnosti v korist čutno nelepemu, a zato tem jačjemu izrazu ideje, kakor je to storil zapadni srednjeveški umetnik s svojo deformacijo.

Nekako tele orientalske poteze glasbenega učinkovanja imejmo pred očmi, ko se skušamo poglobiti v duha grške antične glasbe. Po tem uvodu si skušajmo po vrsti ogledati stile grške glasbe. —

## II.

O glasbi II. tisočletja pred Kristusom ne vemo nič točnejšega, tudi kretsko-mikenska in tiryntska doba sta še zaviti v meglo vse tja do dorske selitve (okr. l. 1000). Šele poznejši viri namigujejo tu pa tam na položaj v »mitološki«, »epični« dobi in si moremo ustvariti neko približno stilno teorijo te arhaične dobe, ki sega nekako v sedmo stoletje, ko se opazi rahel proces naturalizacije. Ta traja do konca in razpada antike in njene kulture, dasi se v V. in deloma koncem VI. in začetkom IV. stoletja pojavi neka idealistična reakcija.

Arhaična doba, mitološki, pozneje epski grški »srednji vek«, je bil po svojem svetovnem naziranju izrazito idealistično usmerjen. Značilni povdar sta mu dajali na eni strani filozofsko-religiozna ideja pandaimonizma in iracionalne teogonije, na socialni strani pa kolektivna zavest. Oboje je v neposredni zvezi med seboj. Če namreč vidi človek v vseh čutnih pojavih zgolj odsev volje daimona, ki je usužnjil tudi vse človekovo dejanje in nehanje, je torej ves materialni svet enako pasivno odvisen od višje, objektivne daimo-

<sup>3</sup> Prim. C. Sachs, Vergleichende Musikwissenschaft, ko govori o orientalski in eksotični glasbi: »Musik ist in Spannung und Entspannung ein koerperlicher Akt, sie wird nicht abgeschaltet, sondern in aller Staerke motorisch mitempfunden und mitgetan. — »In Gesang und Tanz geraet der Naturmensch (govor je zlasti o orientalih) ausser sich, er wird besessen, entstellt, entmenschlicht, vertiert und vergoettlicht zugleich«.

<sup>4</sup> Prim. Erich Frank, Mathematik und Musik und der griechische Geist, Logos, 1920/21 (Spenglerheft), pg. 222 sl. »Mathematik und Musik, logische klarste Rationalitaet und die irrationalste Macht dämonischer Psychagogie, in der Weite dieses Gegensatzes findet der griechische Geist erst den ganzen Ausdruck seines eigenen Wesens«.

nične sile in mora tudi individuum človeka izginiti v čredi, strogo podrejeni božanski volji in uredbi. Takšna doba seveda ne more imeti racionalne znanosti in pisanih estetik, vendar pa moremo že iz te nazornosti sklepati na to, da so mogle iz nje vzkliti poteze v umetnosti, ki negirajo materialno čutnost in osebno individualnost, a povdarjajo duhovnost, poteze, ki so skrajno protindividualistične in ustvarjajo umetnost, ki je po značaju samo vezana nositeljica, zgolj dekla etične in religiozne, kolektivne duhovnosti. In res povzemamo (Hesiod, Homer), da je smatral arhaični svet glasbo za dar Apola, Dioniza in Muz (t. j., da prihaja od božanstva), da je prvotno služila samo v kultne namene, ravno tako kakor tudi vsa ostala umetnost. Vendar so Grki dolgo časa glasbo višje cenili kakor arhitekturo in plastiko. Arhitekt in kipar sta jim bila le rokodelca (*δημιουργός*), umetnik pa je bil šele pesnik-skladatelj (*ποιητής*) in samo glasba je med umetnostnimi panogami dobila »muzično« ime (*μουσική τέχνη*). In vendar se vsa umetnost tedaj ni bistveno ločila od religije, magije, filozofije, astronomije in kozmologije, moderno rečeno, ni imela avtonomije v duhovnem življenju, ki je bilo vse enotno spleteno okrog enega samega cilja: »etično duhovne vrednote«, kateri je vse složno in enotno služilo. Tudi skladatelj ni bil samo to, nego bolj mislec-filozof, etik in državnik, astronom in matematik obenem. Že v arhaični dobi se čuti, da je bila glasba Grkom nekaj povsem drugega, kakor pa je naturalistično vzgojenemu današnjiku. Bila je dekla ideje, brez katere sama ne bi pomenila nič; »lepota« in »muzikalčnost« se ne hvalita nikjer, hvali se pa pevec, ki je udaril poslušavce v prvi vrsti z idejno platjo. Tako zahteva še v Odiseji (VIII. stol. pr. Kr.) Penelopa od Femija, naj »poje hvalo bogovom in slavi njih in herojev dela«, tako pričakujejo poslušalci od Demodoka v Odiseji zgolj vsebinsko-etičnega učinka. Glasba je bila gotovo že v arhaični dobi tisto, čemur so Grki pripisovali v prvi vrsti etičen in katartičen učinek: ali krotilka divjih strasti ali pa hrabrilka k etičnim delom (prim. legendo o Orfeju, krotilcu živali!). Takšna glasba je morala biti na besedilo vezana, vokalna in enoglasna (enoglasje ni trpelo vsled spremljave lire, ki je bilo zopet strogo istoglasno).

Nadčutno vsebino te glasbe nam dokazujejo poročila o izredno majhnem arhaičnem ambitu. Plutarh (*Περὶ μουσικῆς*) poroča, da so imele arhaične lire (*κίθαραις, φόρμιγγι*) le tri strune, Orfejeva le štiri in celo še o Olympu in Terpandru (VII. stol.) trdi, da sta zlagala še vedno tu pa tam tritonske (*τρίτονα*) pesmi. Takšna skrajna redukcija tonskih izraznih, torej čutnomaterialnih sredstev kaže v vsakem primeru, da gre skladatelju za čimvečji povdarek duhovnega smisla besedila, kar je v skladu s prepričanjem, da je ves čutni svet samo zmota in prevara in da obstojata resnica in vrednost samo v abstrakciji vsega čutnega, v duhovnosti. V kakšen tonski sistem so imeli arhaični Grki svoje tone ubrane, ne vemo. Najstarejši, se zdi, je bil v tetrahordu dorski z intervali  $\frac{1}{2}$ —1—1. Najbrže so tudi Grki s toni univerzistično spekulirali, kakor je to lastno vsemu orientu in deloma tudi zapadnemu srednjemu veku. Čeprav zato nimamo dokazov, ki bi se neposredno nanašali na grško arhaično dobo, pa vendar sklepamo, da so pripisovali posameznim tonom, kar je v

smislu idealizma, neki simbolni pomen. Bryennios poroča, da so pomenili toni Orfejeve lire štiri elemente: vodo, zemljo, zrak in ogenj.<sup>5</sup>

Druga značilna poteza arhaične glasbe izvira iz kolektivizma in socialne normiranosti v duševnosti tedanjega Grka. Če raziskujemo to potezo, trčimo takoj na mnogo komentirani pojem antičnega νόμος. O tem poroča Plutarh (o. a. c.): »Stari niso smeli kar tja v en dan skladati kitaroidij kakor to delajo danes. Tudi niso smeli prosto mešati harmonij in ritmov, kajti vsaka melodija je imela svoj lasten obseg. Zato so jih pa zvali »zakone«, ker se njih vrste sploh niso smele izpreminjati«.

Ta nomos si danes tolmačimo tako, da je bil v dvojnem smislu »zakonitost«. Na eni strani je to bila neka apriorna norma, ki mora veljati ljudem kot sveta in neizpremenljiva skozi stoletja in katere ne sme posameznik niti izpreminjati niti individualno tolmačiti; obvezna je za vso družbo. Pojem noma srečamo v vsej arhačni, pa tudi poznejši umetnosti. Nomos zase je na primer grški peripteralni tempelj, ki se v zgodovini skoro ni izpremenil, nomos na vazah oni egipčansko na ploskev projicirani človek, čigar kubika je razrešena v dvodimenzionalne vrednote, nomos je način dekorja starogrške vaze, nomos je stalna metrika v epu, heksameter itd.<sup>6</sup>

Nomos znači nadosebno potezo idealistične glasbe, njeno apriornost, splošnost in stalnost, kar vse je v zvezi s stremljenjem k duhovni, večno neizpremenljivi ideji, ki plove nad časom in individuom. Grki so smatrali, da je zložil ta ali oni nomos božanski sel in so jim veljali pradavni skladatelji teh nomov za mitične heroje in polbogove. Poznali so razne himnične, kultne nome, imenujejo se pa tudi razni izventempeljski, obredni nomi, kakor zmago-slavni Παιὰν, svatbeni obredni Ὑμνηαίος, mrtvaški obredni Θρηνησός, frigijski žetveni Αιτνέροσης, žalni in bakhični Αἰλινοσός itd. Narod se je strogo držal svojih ustaljenih obrednih ceremonij in je pel povsod ob isti priliki isti nomos.

<sup>5</sup> Prim. babilonsko simboliko (po Plutarhu): spomlad proti jeseni je kakor interval kvarte, proti zimi — kvinta, proti poletju — oktava. Podobno so smatrali stari Kitajci, da sta si pomlad in jesen v kvartnem, spomlad in zima v kvintnem odnosu itd., poleg tega imajo posamezna števila posebno simboliko. Tri, pet, sedem so svete, formalno vzeto idealne, simetrične številke, štirje so elementi, pet je število čutov, sedem planetov in tedenskih dni, pet in sedem sta bili glavni števili na polju univerzistične spekulacije, Petica ubrani žalost, sedmica posvečuje. Itd. še v našem srednjem veku se čutijo podobne številčne simbolične spekulacije, kakršne nadomeščajo v idealistični glasbi fizikalčno-akustično uredbo, ki se prilega naturalizmu. Da je arhaična grška doba skoro gotovo poznala številčno spekulacijo, bi sklepali tudi iz tega, da se je ta spekulacija ohranila deloma celo do Pitagorejcev v VI. in V. stoletje. Tembolj je morala torej cveteti v arhaiki, ki je gotovo še dosledneje idealistično mislila.

<sup>6</sup> Nomos poznajo v svoji strogo vezani umetnosti vse idealistične kulture. Platon se je čudil egiptovski umetnosti, ki »se skozi tisočletja navidez sploh ni izpremenila«; Arabci poznajo nomos v glasbi pod imenom Maqam, Judje pod imenom Nigun, Javanci pod imenom Pâtet, Indijci pod imenom Rāga itd. Neki nomos pozna tudi srednjeveški gregorijevski spev; njega sledi nahajaš v strogi liturgični vezanosti oracij, lekcij, gradualov, psalmodije, prefacij itd., ki se pojo po stalnem nomu na stalno določenih mestih v liturgiji. Nekak nomos je mogoče slediti še v glasbi poznosrednjeveških mojsterskih pevcev (Ton).

Kakor sledi iz Plutarha, *nomos* ni imel samo tega socialnega značenja, nego tudi svoje notranje umetnostno zákonstvo. Bil je torej tudi sam v sebi, kot stilna oblika, stalna norma. Predstavljamo si to kot zahtevo, da imej recimo himničen Apolonov *nomos* vedno le določen tonski ambitus in tonski niz, ki se je vezal le z določenim ritmom (Grki so poznali pod pojmom ritem le metrične sheme poetičnega teksta, ki so bile odločilne za glasbeni »ritem«), katera zakonita ubranost jim je značila le določen glasbeni »etos«. Ta duhovna glasba s svojim duhovnim tekstom je rabila nekaj tonov v netemperiranem nizu; v tako ozkem ambitu se motivi niso mogli kdovekaj različno oblikovati (>geometrični motivi«), zlasti še, ker si mislimo, da sta bili na razpolago samo dve (iracionalni) ritmični vrednoti, namreč dolžina in kratčina. Čeprav nam ohranjene helenistične, t. j. poznogrške melodije tega ne kažejo, sklepamo vendar, da so imeli arhaični nomi melizmatičen značaj, s katerim so poudarjali v glasbi važnejše tekstove besede. Verjetno so sestajali nomi iz stalnih majhnih, simboličnih »modelov«. Kompozicionalna arhitektonika je seveda vpoštevala vezano formo poetičnega teksta in njega številčno stroge metrične periode, a je bržkone tudi motivično težila k strogi simetriji, kar bi bilo čisto v stilno-sistematičnem smislu pravilno z ozirom na ostali organizem. Heksameter herojskega epa je sam zase *nomos*, ki se formalno neprestano ponavlja skozi ves spev, uporabljajoč vedno isto ritmično-metrično šablono, ki včasih posiljuje naravni akcent besedi k nenaravnemu naglaševanju. Podobno je moralo biti tudi v glasbeni obleki teksta. Nemara se je *nomos* melodije ponovil pri vsakem novem heksametru (primeri starosrbski guslarski epos!). Monotonija vedno enake metrike teksta se je tako družila z monotonijo vedno istih motivov, melizmov in ritmov v malem in monotonsko ponavljanje vedno iste glasbene forme nad vsakim heksametrom. Takšno kompozicionalno monotonijo v malem in velikem poznajo, kakor uči primerjajoče glasboslovje, vsi primitivni, pravilno rečeno, idealistično usmerjeni narodi v mitološki in epični dobi svojega zgodovinskega razvoja.

V ostalem si predstavljamo starogrške rapsode in kitarojde podobno kakor še danes balkanske guslarje. Najprej pride kratek uvod kitare, imenovan (Homer) *προοίμιον* ali *ἀναβολή*, potem pevec »ujame svoj ton« in začne epos predvajati po določenem nomu. Ta je bil podrobno formalno strog in proporcioniran v vseh svojih sestavnih delih, vendar takšna monotonska, tonov in ritmov revna, malo invenciozna enoglasna glasba, čeprav jo v enoglasju spremlja kitara, zapadnjaku našega časa ne bi pomenila glasbe, ki naj po modernih pojmih z vsemi orkestrskimi možnostmi draži otopele čute. Kljub eventualnim četrtonskim glissandi, ki so lastni glasbi najmanjših tonskih obsegov, tu vendar ni šlo za lepотно hrano ušesom, ne za slikanje, ne za čuvstveni polet. Smisel te vrste glasbe je namreč edinole v tem, da se glasbeni monotoniji končno tako privadiš, da čuješ končno samo še notranji, duhovni smisel teksta, t. j., se navdušuješ za boga ali heroja, ki ga pevec ob liri opeva in ki ga glasba dviguje v neko vzvišeno, nadnaravno in nadosebno, nadčasno sfero, v kakršni čutnolepota vrednota nima nobenega mesta.

Glasba arhaične dobe je bila, kakor skoraj z gotovostjo sklepamo, v prvi vrsti kulturna, v drugi vrsti pa še v službi izventempeljskega obreda ter v službi junaškega epa. Bila je izrazito duhovnega značaja, last vsega naroda, ki jo je enako razumel. Da so ob njej često tudi plesali, jo doživljali z mimiko, je gotovo, verjetno tudi za kulturno glasbo — točnejših podatkov pa ni. Zanimivo pa je, da je vsa — a n o n i m n a. Tako zelo je bila last vse črede.

Ko smo si tako vsled pomanjkanja poznanja žive arhaične glasbe na podlagi nekaterih podatkov zgodovine in z nekaterimi sistematičnimi in primerjajočimi domnevami pomagali do neke, vsaj za abstraktni um zaokrožene slike, si oglejmo za dokaz še primer iz upodabljačo umetnosti. Nikakor namreč ni mogoče, da bi upodabljačo umetnost kazala drugačen duh in stil, kakor ga je morala kazati glasba tega časa. Če vzamemo poljubno sličico, ohranjeno na črepinji vaze iz dobe nekako od l. 1000—800, nam mora pokazati virtualno isti stil kakor smo si ga skušali predstaviti v glasbi tega časa. Slika str. 164 nam predstavlja kulturni žalovalni mrliški obred, pri katerem se ob plesu poje žalni nomos *θρῆνος*. Prvi pogled že nas pouči, da je dogodek povsem drugače predstavljen, kakor pa se je historično vršil v svetu čutnih zmotnjav in neresnice. Dvignjen je v neko geometrično-idealno nadnaturnost, v svet miselnoidejne resničnosti, postal je abstrakten simbol žalovanja. Ljudje, ki v njem nastopajo, niso ljudje z voluminoznimi telesi, nego umski ideali breztelesnih ljudi, katerim je vzeta vsa naravna individualnost: moški so vsi do pike enaki, ženske so ženskam na las podobne, vsaka figura zase je *nómos*. Prostor je nenaraven, je le neskončna ploskev, v kateri ljudje na nepojmljiv način plavajo vsi v isti ravnini, kompozicija kaže skrajno fantastičen, naravnost matematično-simetričen red, ki ga dogodek v naravi gotovo ni kazal. Ljudje so razvrščeni v enakih ritmičnih presledkih na ploskvi, njih skupine in razvrščenost kažejo simetrične proporcije 2:4:8. Kje se je dogodek vršil, kdo je umrl in kdo žaluje, ne vemo, vemo samo, da je na tej sliki predstavljen vzvišen pojem, simbol žalovalnega obreda, ne pa konkreten, naraven dogodek naricanja za tem ali onim rajnikom. Zgolj temu nadčasnemu pojmu, duhovnosti služi vse na tej sliki, iz katere teatarskega aranžmaja (žive alegorične slike) se da vsa njena večnostna pojmovnost razbrati, in ta je na vso moč poudarjena.

Ta slika izraža zgolj duhovni etos, samo temu je vse ostalo podrejeno sredstvo, kakor je tako tudi v glasbi. Samo dve barvi je rabil slikar, kakor glasbenik v svojem odporu zoper čisto čutnost le par tonov in ritmov, zavrgel je naturnost in prostornost s plastiko vred, kakor glasbenik mnogoglasje, slikar operira samo s tipi, kakor operira tudi glasbenik z melodičnimi tipi, obema plava pred očmi zgolj fantastični, nadosebni nomos, ki se kaže v izključenju osebnega čuvstvanja in v konvenciji izraza ter v strogi vezani kompozicijski simetriji in ritmično-metričnih proporcijah. Ali ni vse to popolno zrcalo arhaične duševnosti in njene vsebine?

Tako nekako bi si mogli v bistvu pojasniti arhaični stil grške glasbe in upodabljačo umetnosti.

### III.

Prvo stilno zarezo postavljajo nekateri v začetek VIII., drugi v VII. stoletje. Osmo stoletje je še vedno zavito v meglo, gotovo pa so se že v njem pripravile vsaj deloma odločilne reforme, s katerimi nastopi glasba VII. stoletja. Konec arhaične dobe se začne glasba rahlo naturalizirati, čeprav ostane osnovni, idealistični ton še vedno zelo odločilen.

V svetovni nazor VII. in VI. stoletja se vrinejo prvi rahli materialistični in racionalistični elementi, ki précej modificirajo osnovni idealizem. Že v Homer-  
skih pesnitvah, nastalih nekako v IX. in VIII. stoletju (Odiseja je poznejša), je opaziti drugačno pojmovanje bogov, kakor pa ga je imela arhaična, mitološka doba. Pri Homerju so bogovi samo višje vrste ljudje, ljudje z vsemi strastmi in napakami zemljanov, vendar obdarjeni z višjimi telesnimi in duševnimi odlikami in zlasti z nesmrtnostjo. Bogovi so se tekom obeh stoletij čedalje bolj materijalizirali, tako da trdi že koncem VI. stoletja Ksenofanes (570—475), da so bogovi ustvarjeni po — človeški podobi. Filozofija tega časa kaže one značilne kozmološke sisteme (Thales, Anaksimander, Anaksimenes, Heraklit), ki razglablja o elementih sveta in iščejo abstraktne enote vsega bivajočega. Še vedno se ločuje miselni svet resnice od zmedenega, lažnivega materijalnega sveta, kakor ga kaže čutno dožemanje, toda obenem se z nekim prav znanstvenim interesom pogloblja svet v studij materije, čeprav sledi pri tem v glavnem metafizičnim spoznavnim ciljem. Tudi v socialnem pogledu tedaj pade oni pojem družbe-črede, posameznik dobi radi svojih odličnih lastnosti odlično mesto in v državnem pogledu je značilen pojav tiranijskega sistema. V duši antičnega Grka sta se tedaj že rahlo najavila materijalizem in individualizem, o čemer priča tudi tedanja estetika, ki se v majhnih zaplodkih že jame pojavljati kot bolj ali manj samostojna znanost.

Pojavi se umsko razglabljanje o lepem, česar arhaična doba ni poznala. Pojmi lepega so spočetka metafizično-kozmološko utemeljeni, vpoštevajo pa tudi že čutni moment; pozneje jame prodirati tudi empirično določevanje lepote. Heraklitu je pojem lepote še v tesni zvezi s kozmično-metafizično filozofijo vesoljstva in njenega reda, lepota mu je harmonična enota nasprotujočih si sil. S tem je Heraklit nekaj prvi utemeljitelj teorije o lepoti kot enoti v mnogoterosti. Tudi Pitagorejci (druga polovica VI. stoletja) razumejo lepoto v smislu harmonije vsemirja, za odločilni faktor te lepote pa postavijo ravno matematično-številčno proporcijo, v čemer moramo videti primes racionalizma. Ta teorija se je pri Grkih bolj ali manj vedno držala, slediti jo je mogoče še v srednjem veku in deloma se je tu pa tam prenesla še v naše dni. Razvoj pa vede iz ideje kozmično-metafizičnega pojma lepote (Heraklit, Pitagora, Empedokles) v smer empirične določitve lepote (Epiharm, Demokrit, Poliklet). Bržkone so izrazi, povzeti iz glasbe in aplicirani v estetiko, kakor *συμμετρία*, *εὐρυθμία*, *εὐχαρμοσύνη* že tedaj veljali kot lepota norma, čeprav so jih znanstveno utemeljili šele v V. in v začetku IV. stoletja.

Edino, kar vemo o glasbi VIII. stol., je to, da je tokrat nastopil v grški glasbi nov instrument, eno ali dvocevna flavta *αὐλός*, ki je prišla baje iz

Male Azije. Zakaj je bil Grkom avlòs nosilec »orgijastičnega« (Aristotel), zemeljsko-čutnega, otožnega, strastnega etosa in posvečen Dionizu, kitara pa, Apolonov instrument, nosilec »etičnega« (Aristotel), duhovnega, si lahko mislimo: avlòs kot pihalni instrument ne dopušča solistu — petja, vezanega na tekst, torej ne dopušča duhovnega elementa kakor lira, ob kateri je mogoče peti. Tako je lira vezana na idealistično glasbo, avlòs pa je nekak zastopnik naturalistične, čisto instrumentalne glasbe, ki je Grkom skoro do Platona (kon. V. stol.) veljala za nekaj manjvrednega, kar nedoločno razburja čustva in nagone in je brez duhovnih vrednosti. Ta dvojnost instrumentov in njunega etosa se vleče skozi vso zgodovino grške glasbe.

Pojav instrumenta, ki je sam na sebi v službi čistoglasbene, naturalistične čutnosti, kaže, da se je v duševnosti časa pokazala dispozicija za naturalizem. Ta je povzročila še nebroj drugih reform v smislu preokreta k naturaliziranju. Zlasti se je začel formalno širiti ambitus in urejati tonski sistem v samostojen red.

O Frigijcu Olymposu, ki ga nekateri stavijo še v VIII., drugi (Plutarh ga imenuje obenem s Terpandrom) v VII. stoletje, je sporočeno, da je iznašel »starejšo enharmoniko« (ki nima z novodobno nič skupnega), ki je štela pet ali šest tonov in sicer po Plutarhu e c h a f e, po Aristoksenu pa d c i s b a f e in imela izpuščen lihanos g. Riemann si tolmači ta sistem v smislu anhemitoničnega pentatona, kar pa ni v skladu z viri. Oba, Plutarh in Aristoksenos, namreč predpostavljata v tem sistemu poltone, tako da imamo opraviti s shemama  $2, \frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2}$ , oziroma  $\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2}$ . Gornji skali sta namreč bolj podobni »novejši enharmoniki« ( $2+\frac{1}{4}+\frac{1}{4}$ ) z enim terčnim ali poldrugtonskim skokom in s poltoni, kakor pa pentatoniki. Grški pentaton je sporna zadeva,<sup>7</sup> dasi je za te čase, po duhu sodeč, možen (vzhodnoevropski narodi ga v preostankih rabijo še danes). Značilno za gori omenjeni skali je to, da vsebujeta v nizu zelo velike intervalne skoke ( $2, 1\frac{1}{2}$ ) in sicer mešata cel in poltone, kar je še danes znan pojav na evropskem vzhodu in v orientu (»ciganska skala«). Za nas je važno, da se je koncem VIII. ali zač. VII. stol. zvišal ambitus od štirih na pet ali celo šest tonov in da je vsaj tedaj šele začel kazati lastno redno zakonitost. Prva konkretna figura v grški glasbeni zgodovini, Terpander z Lesba (kot kitarojd l. 676. zmagalec pri karnejah, l. 644. pri pitijah v Delfih), je po Plutarhu še vedno nekaj časa rabil tri strune (normalen v arhaiki je bil najbrže tetrahord), pozneje je pa izjavil, da bo »zaničujoč štiritonsko petje, pel nove pesmi k sedemtonski liri« (Ambros). Terpander se je poslužil diatonike in ustvaril grški sedemtonski zvezani sistem (*συστήμα συννημενόν*), to se pravi: njegovemu, napram arhaičnemu mnogo bolj čutnemu umetnostnemu hotenju so bili štiri tone preozek obseg za melodije, zato je pridružil staremu tetrahordu še enega in celo skalo oblikoval tako, da so na njegovi liri (poročilo Nikomahosa iz Geraze) spodnje štiri strune tvorile z gornjimi štirimi čiste

<sup>7</sup> Odkod navaja G. Adler v svojem *Stil i. d. Musik*, 1911, za grški pentaton sheme cdega, cdfga, egahd in efahc, se ne da dognati.

kvarte, pri čemer je četrti, srednji ton ( $\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$ ) pripadal tako prvemu, kakor drugemu tetrahordu, torej:

$$\overbrace{e \quad f \quad g \quad a \quad b \quad c \quad d} \\ \underbrace{\quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad} \\ \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1$$

Terpandrova reforma v izoblikovanju modernega tonskega sistema torej obstoja v tem, da je zvišal število čutnih, tonskih sredstev od štirih na sedem tonov in da je razveljavil stare, velike intervalne skoke v skalah ter postavil princip čiste diatonike, ki se giblje dosti naravneje kakor starejše skale v urejenih celih in poltonih. Seveda ta sistem še ni fizikalično, naravno osnovan, ker ne upošteva naravnih meja oktave, drugič kaže njegova abstraktna, protičutna, simetrična gradnja, da je temu sistemu še vedno idealen red ljubši od empirično-naravnega. Čutna sredstva glasbe so se s tem začela organizirati zase, s čimer je bil postavljen temelj za nadaljnjo naturalizacijo.

Terpandrova harmonija ( $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1) — pod pojmom *ἀρμονία* so razumeli Grki le »oktavne vrste«, ne pa tega, kar razumemo v novem veku pod to besedo — se imenuje dorska, ki je menda najstarejša grška harmonija. Pravijo, da je Olympos uvedel tudi že frigijsko (d e f g a b c, t. j. 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1), ki se loči od dorske po tem, da se gradi na tonu višje in ima polton v sredi tetrahorda. Predstavljamo si, da se je življenje v skupnosti izpremenilo in da so se začela uveljavljati v njej posamezna plemena in tiščati na dan svoje značilnosti. Kmalu so vsi Grki rabili dorske in frigijske harmonije, se pravi, stalni arhaični tonski sistem ni več ostal vladar, nego je dobil vrstnike, čutnost se je diferencirala in individualizirala.

Povsem verjetno je, da so se že v tem času pojavili zaplodki nauka o etosu v glasbi in njenih harmonijah. Vsaka izmed oktavnih vrst zase je imela za Grke namreč neko posebno značenje. Dorščina je vedno veljala za slovesen, kulturni izraz, za glasbo, ki utrdi človeka in njegovo voljo v boju z usodo, frigijščina pa je nasprotno veljala za nekaj posvetnega, za izraz divje strasti in ekstaze. Zato je zahtevala recimo kulturna himna dorščino ob liri, ekstatično veselje ali žalost pa frigijščino, spremljano z orgiastičnim instrumentom.

O tem zanimivem grškem tolmačenju glasbe se je zelo veliko razpravljalo, problem pa še danes ni rešen. Današnjiki smo glede tega vzgojeni v enem samem tonskem sistemu, ki loči mehki ali otožni molški in trdi ali veseli, svetli durski spol. Imamo torej zgolj občutenjsko diferenciran tonski sistem, ki nima z grškim etičnim glasbenim naukom nobenega opravka. Na nas učinkujeta dorščina ali frigijščina podobno kakor skvarjen, otožen mol. Mogoče je res, kakor trdijo nekateri, da smo zapadnjaki čutno preveč otopeli za take finese, kakoršna je grško občutenje harmonij, drugi pa zopet trdijo, da se etični nauk gotovo ni mogel naslanjati na posebno gradnjo tetrahordov, ki se loči po poziciji poltona, in da je treba pojav bržkone simbolično razlagati, recimo tako, da je Grk pripisoval vsaki vrsti poseben simboličen pomen, ki je v zvezi

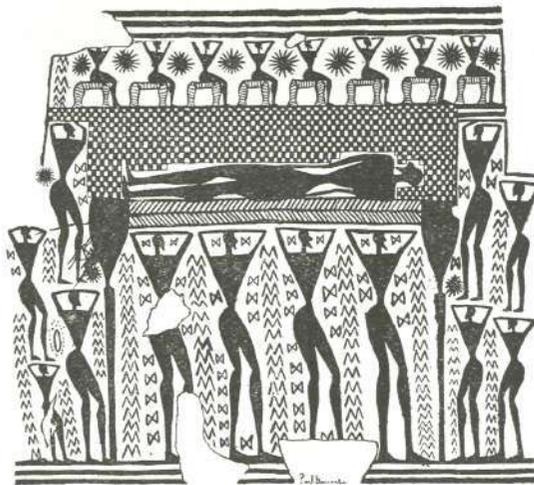
z božanstvom, kateremu je prvi ton posvečen ali podobno.<sup>8</sup> Bržkone sta obedve teoriji vsaj deloma upravičeni. Toda več o etičnem in katartičnem nauku pozneje, v času, o katerem govorim, je bil bržkone šele v zaplodkih.

Tudi v ritmiki so se pokazale analogne reforme v prvi pol. VII. stoletja. O Olymposu je znano, da je uvedel v Grčiji razne nove kretske orgiastične ritme (»metrojskega« ritma si še ne znamo predstavljati) in da je začel uvažati takozvane hemiolične ritme, v katerih se mešajo dve, tri, štiri in petdelne mere prosto med seboj. Terpander je skladal svoje himne, proojmije in obredne nome še večinoma v starih trohejih ali v čistem arhaičnem heksametru, njegov sodobnik pa, Arhilohos s Para (ok. 688), je reformiral ritmiko s pomočjo novih metrov, n. pr. jamba, troheja, uvedel je celò ljudsko tričetrtinsko mero, ki se je zlasti filozofom zdela silno grešna in posvetna. Te novosti pomenijo isto, kar pomenijo reforme tonskega sistema: tudi ritmične možnosti množe in komplicirajo arhaični nomos z dvema iracionalnima ritmoma, stari daktylos je dobil okrog sebe raznovrstne brate, ki mu odrekajo suverenost. Čutna sredstva se množe tudi v ritmičnem pogledu, individualizmu so odprta vratica, čeprav šele majhna.

<sup>8</sup> Takšne simbolične spekulacije bi v teh časih ne bile prav nič nenavadnega. Bržkone so bile, čeprav viri o njih molče. Šele rimski teoretik Albinus iz poznorimske dobe govori o tem in stavi tone v tele simbolne zveze:

Saturn	Jupiter	Mars	Solnce	Venera	Merkur	Mesec
C	D	E	F	G	A	H

Pri Grkih je moralo obstojati nekaj podobnega. Orientalci poznajo to tonsko simboliko še danes. Kitajci n. pr. tolmačijo tone E s sredo, zemljo, rumeno barvo, Saturnom, Fis z zapadom, kovino, jesenjo, Venero in z belo barvo. Gis z vzhodom, lesom, pomladjo, planetom Jupitrom in z zeleno barvo, H z jugom, ognjem, poletjem, planetom Marsom, rdečo barvo, Cis s severom, z vodo, zimo, s planetom Merkurjem in s črno barvo.



Fragment grške vaze dipilonskega »geometričnega stila«. Louvre.

Žilda se smeje nepremično — ha, Žilda! — Poljubila jo je smrt. Držim jo v naročju vso noč in skušam ugreti mrzla lica s poljubi, priklicati jo z jokom v življenje —

Njeno truplo so mi ugrabili v jutru. Krvavi žarek še za hip nad srcem —

Tema in strahoten molk vladata v celici. Sama sem, sama. Matej, moj dragi! Matej, moj fant! Matej — — Omotica mi plava skozi mozeg. Črne sence krožijo pred očmi. Matej, moj fant — — Slišim njegov glas iz strahotnih daljin. Slišim, slišim, slišim svoje ime. Kliče me tiho, tiho. Slišim svoje ime, kot da ga nosijo trepetajoči žarki solnca. Hočem k njemu. Nina, spustite me! On umira, Nina, on umira — Matej, Matej! Bijem s pestmi v zid. Grizem steno. Nina, pustite me, da bo imel za trenutek človeka ob sebi. Matej, moj fant — —

Nina, ha, Nina! Prijazno se mi smeje. Zakaj? »Spomladi vas izpustimo.« Nina se smeje. Dobra si, Nina, smeješ se radi moje svobode. A kje je on, Nina! Spomladi na svobodo! A kje je on, Nina! Zima je sedaj, kje je on? Nina se smeje.

»Danes so ga ustrelili v bregovih nad Trstom.«

Ha, Nina, v bregovih nad Trstom!

## STIL V ZGODOVINI GLASBE

STANKO VURNIK

(Nadaljevanje)

Kompozicionalni način je bil pri Terpandru še stari, arhaičnonomatični, ki bazira na heksametru, že Klonasovi *νόμοι ἔλεγχοι* sredi stoletja pa so mešali heksameter in pentameter v prosti zvezi med seboj in tako podrli stari okorni arhaični arhitektonski red in normo, Arhilohos je pa baje celo avtor forme ditiramba, ki je s svojo prostostjo povsem razmajala staro arhaično nomatiko in njeno monotonost in prepustila osebni samovolji več prostosti.

Glede vsebine moramo reči, da se začenja glasba tačas rahlo nagibati od kultne k posvetni, od konvencionalnega k nekoliko osebno pobarvanemu izrazu. Terpander je še veljal za pesnika resne duhovnosti. Ohranjen imamo njegov verz za proojmion Zevsove himne, ki se glasi

Zevs, Začetek Vsega, Vodja Vsega  
Zdaj Tebi nudim začetek te himne!

Vendar je Terpander rabil tudi posvetno vsebino, predvsem politično. Baje je nekoč v Sparti s svojim petjem ob liri — zadušil revolucijo. Začetkom druge mesenske vojne so se namreč Spartanci tako zelo sprli, da so jih šli Atenci mirit. Poslali so jim nekega Tirtaja in Terpandra. In ko je Terpander, kakor poroča Kasij Diodor v svojih Odlomkih, nehal peti svojo pesem, so se za-grizeni nasprotniki objeli in se v solzah spravili. Ta anekdota je za nas zelo

poučna, ker nam kaže, kako zelo so Grki v glasbi uživali — v prvi vrsti smisel teksta, zakaj mislimo si, da ni povzročila sprave lira, nego domoljubna poezija pesnika Terpandra. Tudi Solon se je poslužil glasbe, ko je hotel navdušiti Atence za zavzetje Salamine, zložil je elegijo, ki se začinja: »Prihajam kot herold s Salamine, lepega otoka, da vam prinesem petje, okras govora, namesto besede!« Arhilohos pa, eden najradikalnejših reformatorjev stila 1. pol. VII. stoletja je skladal jedke satire na sodobne politične nasprotnike in pokazal že čisto osebno pobarvano vsebino. Tudi sicer je bil ljubitelj posvetnih dobrin, zakaj on poje, da sklada ditirambe Dionizu, kadar vname njegovo dušo blisk vina.

Stari arhaični način glasbe, omejen na čisto vokalno rapsodijo ali na kitarodijo, je moral v takšnih časih tudi začeti propadati. Samo Terpander jo je še gojil, Olympos je bil solist na avlosu, elegija VII. stoletja se ne spremlja z liro, nego z avlosom, Arhilohos pa se je drznil ugovarjati celo zoper spremljavno enoglasje in velja za iznajditelja melodično variranega instrumentalnega spremljanja, one toliko obravnavane *κροῦσις ἐπὶ τὴν ᾠδὴν* ki je zamenjala staro *πρὸς χόρδα κρούειν*. Predstavljati si moramo to *κροῦσις* kot rahlo variiranje melodije, ki jo zraven poje glas, morda kot vrivanje kakih ozkotonskih prehodov ali preprostih fioritur. V arhaični dobi je bilo kaj takšnega nemogoče, po njeni sodbi bi bilo to skrunjenje glasbe in nomične norme. V tem času pa so taki pojavi znanilci reform v smeri naturalizacije glasbe.

Vidimo torej, da je že prva polovica VII. stoletja krenila s pota arhaičnega idealizma in kolektivizma in z južnjaško naglico začela razvijati nov glasbeni stil pod vplivom novo se porajajočega svetovnonazornega obrata k posvetni čutnosti in individualizmu. Pojavljajo se imena glasbenikov, njih umetnostna moč se meri med seboj, umetnost ni več anonimna. V glasbi se pojavlja osebna refleksija in čustvenost, organizira in razširi se čutni tonski aparat, množe se nove individualne forme in ritmi. Stari objektivni epos s svojo nomično nepremakljivo formo, glasba, za katere idealistično snovnostjo je pevec kot individuum povsem izginil, ni več v smislu umetnostnih zahtev novega časa, katerega glasbeno oblikuje genij Arhilohos. Kakor pomeni Terpander s svojimi nomi in visokim tekstom zaključek arhaike, tako pomeni Arhilohos začetek nove dobe grške glasbe, ki ima svoje težišče v bolj posvetnem, glasbenem, osebnem, on je ustvaritelj grške individualne lirike, katere snov je on sam, človek s posebnimi doživetji. Njegove forme elegije, jamba in ditiramba kažejo, da novi vsebini ni mogla več služiti stara forma epično-herojskega daktiličnega heksametra in njegove monotonije. Človek, ki je opeval dogodke iz časa svojega vojakovanja, ki je v pesmi nagovarjal svoje tovariše, se žalostil nad smrtjo prijateljev, potiskal v ospredje svoje osebno sovraštvo, ljubezen, jezo, žalost, nesrečo in koprnjenje, je rabil novih harmonij, moral komplicirati ritmični aparat (v elegijah rabi elegiamska metra, največkrat zvezo jamskega trimetra s trohejskim tetrametrom, nove, svobodne, mešane epode, n. pr. takšne, ki sestojijo iz po enega daljšega in po enega krajšega verza, jambičnega ali daktiličnega, ali mešano: daktiličnega heksametra in jambičnega dimetra) in

razbiti staro, vedno enako ritmično monotonijo in njen normirani nadosebni nomos.

Lirični dobi grške glasbe dajejo poudarek na eni strani vzhodnjaška auletična, refleksivna elegija ter ditiramb z deklamatornim jambom, na drugi pa razmah zborovske lirike v Sparti. Thaletas (okr. 620) je v Sparti pregnal kugo s tem, da je s svojo glasbo pomiril bogove (nova sled katarze), zanesel pa je v spartansko zborovsko-plesno produkcijo nove forme in ritme iz kretskega zaklada, tako zmagoslavni kretski Paian, plesno pesem Hyporhema in nje varianto, orožni ples z aulom Pyrriche z ritmoma  $\sim\sim$  ( $3/8$ ) in  $\sim\sim$  ( $2/8$ , Hegemon), porabljal za vhodne koračnice anapest  $\sim\sim\sim$  uvedel prokeleusmatikos ( $\sim\sim\sim$ ), mera molossos ( $\sim\sim\sim$ ) pa, pripravna za vzvišene pesmi, je bila znana že od Terpandra sem. Konec stoletja v Sparti živečemu Alkmanu prisojajo, da je uvedel v glasbo lidijski način (c h a g), najbolj podoben moderni durski diatoniki, da je v svojih elegijah družil vzvišeni mit z osebno šaljivostjo, rabil v njih poleg daktiličnega heksametra tudi tetrameter, jambe in jonike ali redno menjavo trohejskih dimetrov z glikoneji. Reformiral je tudi zbarsko petje s tem, da mu je dal neko dramatično noto: petje zbora je često prekinil s solističnimi pevkimi točkami (podobno kakor moderni oratorij), uvedel je tudi ženske zборе (partenije) in s tem marsikatero reformo v Arhilohovem smislu. Tisias - Stesihoros (640—560) je organiziral spartanske žrtvene in praznične zборе s plesi v trodelno obliko (*στροφή, ἀντιστροφή, ἐπωδή*) nazvano *Τρία Στεσιχόρου*, v ostalem pa kot skladatelj ni bil zelo napreden; spremljal je svoje epske mite z liro, rabil posebno preobliko jonikov ( $\sim\sim\sim$  ali  $\sim\sim\sim$ ) v svojih daktilopitritičnih merah in uvedel v zborstvo ciklične zборе, (zbor stoji v krogu okrog korifaja in poje menjaje se s solistom in po posameznih skupinah). Spartanski zbor je tako dobil neko zaključeno, organizirano obliko korskega zbora, solo recitativa in plesa v tridelni formi.

Elegije sta skladala tačas Klonas (*νόμοι ἔλεγχοι*) in Mimnermos (ok. 630), pevec čutnega uživanja, lepote, mladosti in ljubezni, oba auleta (elegija se spremlja z aulom), začetkom VI. stoletja pa se pojavi argoški Sakadas, trikratni zmagalec pri pitijah v Delfih, senzacija v grški glasbeni zgodovini po svojem pitijskem nomu za Apolona, zmagalec zmaja Pythona. Ta nomos je bil cikel stavkov za aulos-solo in ga tolmačijo moderni pisatelji kot prvi pojav čisto instrumentalne programske glasbe v grški zgodovini. Bržkone je bil tekst tega noma vsem poslušalcem znan, da so si ga zraven lahko mislili, sicer si tak pojav v tem času težko predstavljamo. Znano je tudi, da je že za časa Arhiloha neki Aristonikos s Kiosa zlagal solotočke za liro. Pojava sta sicer zelo osamljena, kažeta pa, da je morala težnja naturalizma privedi do takšnih osamljenih pojavov. Sakadas je baje prvi začel mešati v svojih skladbah različne harmonije, tako dorsko, frigijsko in lidijsko (*τρομηρῆς νόμος*), mislimo si, da je rabil za vsak ciklični stavek posebno harmonijo, ne pa modulacije v istem stavku. Osebno pobarvan stil imata tudi lirika Alkaios (okr. 580) in Sappho (okr. 560). Prvi v svojih elegijah pripoveduje svoje zgodbe, tolmači modre izreke, opeva radosti življenja, zlasti so pa slovele njegove osebne mržnje

in jedke satire polne politične elegije, ki krcajo Alkajeve osebne nasprotnike. Sappho je opevala ljubezensko hrepenenje, ljubosumje, erotično strast in seksualno slo, včasih celo ljubezen med ženskami itd. Oba sta skladala v ljudskem tonu in rabila zelo proste, logaedske mere, to je tudi v istem verzu mešana metra, kar kaže na naslednjo stopnjo naturalizacije metrike. Sploh je bil sredi stoletja že čisto v navadi posvetnjaški  $\frac{3}{4}$  takt ( $\frac{3}{4}$  ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ali  $\frac{3}{4}$  ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩), ki ga je uvedel že Arhilohos in ki se je nekaj časa uporabljal samo v pivskih in posvetnih ljubavnih skladbah. Poseben tip v vrsti lirikov VI. stoletja je veseljak Anakreon, menda prvi poklicni pevec v grški zgodovini, tip osebno talentiranega in duhovitega pesnika-glasbenika, ki nikakor ni več božji sel, posredovalec med božanstvom in človekom, nositelj religiozne in državne morale, kakor so bili arhaični rapsodi, nego človek, ki za naklonjenost knezov zabava gospodo med simpozijem s pevskoglasbenimi šalami, opeva vino in ljubezen. Skladal je krajše pesmice kratkih strof, sestojčih iz glikonejev, jambov ali jonikov ter delal efekte z metričnimi izpremembami v istih verzih (*ἀνακλάσις*), kar sta poznala deloma že Sappho in Alkaios. O sebi pravi Anakreon v neki pesmi, da je že često poizkušal peti o visokih stvareh, kakor o Atridih, Kadmu, delih Herakleja in da je v to svrhu zamenjal celo strune svoje lire, da, vzal v roko drug instrument, pa zastonj — »*ἡ λίρη γὰρ μόνονος ἔρω τας ᾄδει*«. Za nas je zanimiva posvetna vsebina njegovih pesmi, njegov socialni položaj kot umetnik, ki postaja poklicen in pa pasus o zamenjavi strun. Iz njega sklepamo namreč, da je vsaj že sreda VI. stoletja poznala sistem transponiranih skal (*τόνοί*), preuglasitev lire, prvotno morda dorski uglašene, z odgovornim zvišanjem ali znižanjem v frigijski ali lidijski način in s tem je nastala na isti liri možnost spremljanja v smislu drugačnega etosa. Iz vesti, da je Sappho »iznašla« miksolijski način, sklepamo tudi, da so se tedaj začele izoblikovati v okvirju iste harmonije njene »višje« in »nižje« skale (dorska: edechagf, hypodorska agfedch, hyperdorska ali miksolijska: hagfedc itd.). Miksolijski način so smatrali Grki ali za otožen ali za strasten, kar bi bilo v skladu z vsebino poezije pesnice. Lasos iz Hermione, živeč konec VI. stoletja, je začel s »težkozvenečimi eolskimi harmonijami«, hypodorski: agfedch), našim a-molom.

Koncem VI. stoletja se poleg diatonike pojavi tudi kromatika. Vsaj Plutarh trdi, da je bila kromatika znana že davno pred Ajshilom (rojen l. 525), Aristofanes pa poroča, da je Ibykos iz Regija, skladatelj strastno-erotičnih, liričnih spevov — »harmonije osladil«. Ker so Grki konservativne smeri sploh grajali ta glasbeni spol kot sladak in mehkužen, smatramo torej, da se tudi Aristofanovo poročilo nanaša na pojav kromatike v drugi polovici VI. stoletja. Grška kromatika (*κεκλασμήνα μέλη*) nima z našo moderno veliko skupnega, nastala je tako, da se je diatonični (*τοναῖον*) tetrahord na vzhodnjaški način rafiniral in »osladil« tako, da je dobil namesto recimo dorske oblike (štete od visokih k nizkim tonom) in  $1 + 1 + \frac{1}{2}$  obliko  $\frac{3}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$  (e des c h). Ta kromatični terahord, v katerem morata biti zunanja tona nepremakljiva (*ἑστώτης*) in se smeta v njem preoblikovati z zvišanjem ali znižanjem le osrednja (*κινούμενοι*)-

je dobil sčasoma tudi svojo »mehko« (*κρόμα μαλακόν*) varianto  $\frac{3}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}$  in mešano (*ἡμιόλιον*) varianto  $\frac{3}{4} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$  (celo diatonični spol je dobil v poznejših časih svojo mehko obliko  $\frac{5}{4} + \frac{3}{4} + \frac{1}{2}$ ).

Ta kromatika ima z modernim pojmom kromatike, nizom najmanjših enakih delov tona v temperirano vrsto, skupno samo delno nizanje majhnih tonskih vrednot v takozvanem »zgoščenem« delu (*πύκνον*) razlika pa tiči v nadceltonskem obsegu prvega intervala. O umetnostnem smislu te, za zapadnjaška ušesa dokaj čudne tvorbe, se je že veliko pisalo. Nekateri bi hoteli videti v takšni delitvi kvarte v malo terco in cel ton, kakor je lastna Azijatom (prim. Dr. R. Lachmann, *Die Musik der aussereuropäischen Natur und Kulturvoelker*, Bücken, Handb. der MW) znak ostankov stare pentatonike. Tudi v Aziji se še danes drži poleg diatonike  $1 - 1 - \frac{1}{2}$  kromatika, ki očituje v tetrahordu en prevelik celtonski korak in dva poltona, torej povsem v smislu grške kromatike. Kakor poltonska pentatonska skala, učinkuje tudi sedanja orientalska kromatika s svojimi često zelo neenakimi intervali zelo mehko na eni, zelo napeto na drugi strani. Na bližnjem evropskem vzhodu, tudi na Balkanu, se še danes rabijo takozvane ciganske skale s poldrugtonskimi, poltonskimi in celtonskimi intervali, nekoliko podobne našemu harmoničnemu molu (tudi poldrugtonski skok na VI. stopnji). Čuden pojav grške krome nam napravi verjetno dejstvo, da konservativna Azija še danes pozna čisto takšne tvorbe. Tudi si mislimo, da je ta kroma, ki ga v zgodovini zahodne Evrope nikjer ne najdemo, nekaj specifično orientalskega. Če si to etnografsko posebnost ogle damo s stilnosistematičnega vidika, nas mora pri tem voditi tale premisa: tonski zaklad, ki uporablja kolikor mogoče visoko število tonskih odtenkov, v vrsti, kakor jo kaže objektivna fizikalna empirija, narava, ima gotovo značaj objektivnega čutnega naturalizma. Na drugi strani pa gotovo bolj odgovarja idealističnemu umetnostnemu nazoru ona vrsta, v kateri so izmed naravno možnih subjektivno izbrani le nekateri toni in intervali in postavljeni v neko normirano vrsto. Ta vrsta ima neprimerno manj tonskega materiala kakor prva, je zato manj čutna, drugič pa je subjektivno izbrana in do neke mere protinaravna. Tako je diatonika gotovo bolj idealistična kakor kromatika, pentatonika bolj kakor diatonika in med »kromatičnimi« načini četrttonski bolj naturalističen od poltonskega itd. Za nas je važno, da Grk v kromi ni zvečal svojega tonskega tetrahordnega materiala in sploh ni izpremenil mejnih tonov, pa je vendar dobil tvor, ki kaže na eni strani močan čutni, poltonski ali tretjinskotonski, kromatični učinek, na drugi pa čezmeren skok, kakršnega niti diatonika ne pozna, kar je za zapadnjaka skoro absurdno. O ostankih pentatonskih efektov tu nima smisla govoriti. V času, ki je tako daleč zajadral v naturalizem in čutnost, kakor druga pol. VI. stoletja, pentaton nima mesta. V resnici občutimo »sladki in mehkužni« kroma treh poltonov in pa močan kontrast sledečega skoka kot nekaj čutnega, čeprav ne v tolikem smislu kakor naš dvanajstpoltonski niz, bolj pa vsekakor kakor staro diatoniko. Umetnostni pomen ima tu ravno čutni kontrast, ogromna napetost poldrugtonskega skoka

v vrsti mehke kromatike; oni skok igra v profilu melodije zelo markantno vlogo, ne bi ga pa tako občutili, če mu ne bi sledil mehak kroma. Ta kroma ima izrazito meličen značaj, je čutni efekt v okvirju melosa. »Orientalški« bi se dal pojav razložiti kot narast čutnosti v okvirju istih starih, tetrahordnih norm, za znaten narast čutno-naturalističnega elementa; pojav kromatike si prav podobno razlagamo kakor pojav grške enharmonike ( $2 - \frac{1}{4} - \frac{1}{4}$ ), ki se pojavi v V. stoletju. Oba pojava sta bila nekako združena z umetnostjo elite, izbranega kroga, kulturna glasba in drama jih nista vpoštevala zaradi njune mehkužne posvetnosti.

Iste znake, katere kaže stil v glasbi v VII. in VI. stoletju, kaže tudi stil tedanje upodablajoče umetnosti. Slika 2 predstavlja eno najbolj tipičnih in znanih plastičnih del iz tega časa, takozvanega »tenejskega Apolona«, ki je nastal nekako okrog l. 600 (v resnici gre za nagrobnik in ne za Apolona). Stilne pojave, katere smo sledili v glasbi, kaže v splošnem iste tudi ta kip. Gre za plastično stoječo figuro golega moškega, ki v strogi frontalni pozi stopa z eno nogo naprej, roki pa ima prosto povešeni k telesu in stisnjeni v pesti. Ta dostojanstveno »lesena« figura je še vedno nekoliko fantastično lepa in tipična kot apoteoza človeka, miselna resnica o njem, ne čutni vtis njegove zunanje, individualno določene pojave. Isto se kaže v strogi simetriji in proporciji kompozicije. Če pa primerjamo to figuro, ki na prvi mah napravi še tako arhaičen vtis, s figurami v arhaični dobi, s tedanjimi idolnimi plastikami, sestavljenimi iz kock in piramid v povsem idealna, geometrično kristalinična telesa, ali če jo primerjamo z »geometričnimi« figurami na višje gori obravnavani arhaični vazi objokovanja mrliča, moremo šele videti razmeroma ogromno razliko arhaičnega stila in stila okrog l. 600. Napram onim »kubističnim« likom je naša statua že povsem naturalističen posnetek realnega človeka (glej njegovo anatomsko pravilnost in naravnost, vpoštevanje naravnih plastičnih detajlov, dimenzij in proporcij, glej kako skrbno je utemeljena njena stoja v prostoru, kako oblikovane mišice na telesu, skrbno oblikovana kolena z vsemi detajli). Figura predstavlja tvor iz narave, kakor si ga moremo misliti v njegovi haptično-taktilni, čutni obliki, nasmeh na njenem obrazu ni nič drugega kakor poskus, vdahnuti figuri naravno življenje in jo s tem gledalcu še bolj približati. Tudi če gledaš figuro samo kot kos materije, moraš opaziti, kako je kiparja zanimal na njej problem materialne statike in tektonike, materije, ki se v sklenjenem obrisu sama racionalno nosi in oblikuje v smislu materiala in njegove gmote. Česa podobnega arhaična doba ni ustvarila: tedanje figure so nestatično oblikovane, v slikarstvu pa vise v brezprostorju. V zvezi s tem znatnim naturalizmom in čutno usmerjenostjo, ki jo kaže kip, je tudi njegov vsebinski smisel. Tu ne gre za kult božanstva, za izraz kake objektivne, nadčloveške ideje, tu gre za spomin človeku-individuu. Vidimo torej, da je notranja analogija med glasbenim upodablajočim stilom te dobe: obe panogi kažeta v bistvu isti stil, kar je posledica iste smeri v svetovnem nazoru.

S tem naj bi bila označena druga stilna epoha grške glasbe, ki je nasledila čisti arhaični, kulturni in epični idealizem in se obrnila v VII. in VI. stol. k naturalistični, čutni in individualni osebni liriki.

#### IV.

Druga stilna zarez se pokaže v razvoju nekako okrog leta 500 in načne »klasično« epoho grškega realizma. V to epoho pa vodi že prehodna osebnost velikega filozofa-etika, naravoslovca-matematika, poeta-glasbenika Pitagore (580—500), ki je v več ozirih odločilno posegel v razvoj glasbe in zlasti glasbene znanosti in teorije in to tako močno, da je odmeval v njej skoro dvoje tisočletij. On je kakor most, ki spaja arhaiko s klasiko, a obenem da grški gl. teoriji prvič sklenjen sistem s stališča znanosti, prvič formulira etični in katar-tični nauk in mu da trdne oblike. Deloma še vedno zagonetna osebnost tega proroka in reformatorja vsebuje za zapadne oči precej disparatnosti: v njej se družita racionalna-znanstvena empirija matematike in pa simbolična ale-gorija ter kozmična metafizika na specifično vzhodnjaški način v enoto.

Pitagora je dodejal sedmim tonom Terpandrove skale osmega in tako po-stavil za enoto tonskega niza fizikalnično-matematični pojem oktave, v kateri si simetrično ogovarjata dva tetrahorda, ločena po celtonu (*διαζεύξις*) v sredini tako, da so spodnje strune z gornjimi v kvintnih razmerjih, n. pr. v dorščini:

$$\overline{e f g a} \parallel \overline{h c d e}$$

$$\frac{1}{2}, 1, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1,$$

Za zgraditev tega sistema je bilo Pitagori merodajno racionalno-mate-matično stališče. Pitagora si je napravil monohord in na njem točno zmeril, da zveni polovica strune kvinto in tričetrtinska kvarto. Baš značilna je ona racionalistična poteza tega postopanja. Človek, ki hoče i kraljestvo tonov razumeti kot številčne relacije (mislimo na kozmološke sisteme!), očitvidno misli, da je v umetnosti zelo važno ono, kar je razumu dostopno. To so pač številčna razmerja in definicije.<sup>9</sup>

Na tak način je bilo mogoče točno dognati obseg intervalov in njihova razmerja po matematičnih dolžinskih proporcijah strun; ta račun da že gori omenjeno ogrodje  $1 : \frac{3}{4} = \frac{2}{3} : \frac{1}{2}$ , s čimer je oktava deljena v dva enaka dela, zakaj  $\frac{2}{3} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{3}{4}$  in se glasi potem definicija oktave  $2 : 1 = (3 : 2) \times (4 : 3)$ , ali  $2 : 1 = (4 : 3)^2 \times (9 : 8)$ , kar se pravi, da obstoja oktava iz kvarte in kvinte, oziroma dveh kvart in diacevktičnega tona. Najenostavnejša številčna razmerja dado najboljše intervale, oktavo, kvarto, kvinto (stare konsonance, terco sta antika pa srednji vek zavrgla kot zgolj »čutno«, ušesno konsonanco, ki se

<sup>9</sup> Po Plutarhu pripisanem, že omenjenem spisu (*Περὶ μουσικῆς*, 37) je smatral namreč Pita-gora, da tonskih razmerij ne smemo preizkušati in soditi po sluhu (*ἀκοή*), niti po čutnem zdenju (*αἰσθησις*), nego samo z ojstrino svojega razuma (*νοῦς*), t. j. matematičnim putem. Tako pišeta tudi Pitagorejca Euklid (*Κατατομὴ Κανόνος*): „Πάντα δὲ τὰ ἐκ μουρίων συγχείμενα, ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεται πρὸς ἄλληλα, ὥστε καὶ τοὺς φθόγγους ἀναγκαίων ἐκ ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεσθαι πρὸς ἄλλήλους“, in Nikomahos iz Geraze (*Ἀρμονικῆς ἐγχειρίδιον*): „Οὐδὲνὸς ἄλλ’ ἀριθμοῦ ἴδια νοεῖται!“.

matematično ne da opravičiti v delitvi kvarte v enaki polovici). S to izračunanostjo relacij na monohordu se je za Helené začela glasbena teorija kot znanost in pojem oktavnega sistema je ostal v rabi prav do danes. Tako je bil dobljen sistem na objektivni način, ki izključuje zmedenost čutnih raziskavanj, postavljen glasbeno teoretski k a n o n.<sup>10</sup>

Nikakor pa Pitagorejci niso zgolj racionalistično pojmovali teh rezultatov, nego so jih spravljali v najtesnejšo simbolično-alegorično zvezo s kozmološkimi, astrološkimi, etičnimi in katartičnimi spoznanji. Bržkone (glej zgoraj!) je že arhaična doba poznala podobno tolmačenje glasbenih elementov in je Pitagora vse to le izpolnil in strnil v neki sistem, ki sta ga pozneje Platon pa Aristotel še izpopolnila.

Gibanje glasbenega elementa povzroča po Pitagorejcih povsem vzporedno gibanje duše; vsemu temu gibanju so osnova številčna razmerja, ki povzročajo tudi ono »harmonijo sfer«, v katero je ubrano gibanje sedmih planetov okrog »centralnega ognja« (»sferična glasba«). Razne oktavne vrste imajo tako različen etos, celo razni intervali so simboličnega pomena v smislu razne ubranosti: Tako je oktava simbol ljubezni, prijateljstva, pameti, iznajdljivosti, ker se v njej v popolni harmoniji družita dva enako ubrana tetrakorda. Kvarta je simbol pravičnosti, zakon med možem in ženo pa je simbolno v glasbi dan s kvintnim razmerjem. Osemstrunska lira je svet simbol kozmične in sferične harmonije v vesoljstvu in celo posamezne strune imajo simbole značaj. Tako znači najnižja struna imenovana *ὀπάτη* = razum (*νοῦς*), srednja, *μέση* dušo, najvišja, *νέτη* pa telo.

Ta številčna mistika je bržkone, kakor rečeno, že pred Pitagoro igrala veliko vlogo v glasbi. V dobi helenizma je zamrla, predkrščanski filozofi pa jo znova dvignejo in izpopolnijo, da potem v krščanski zapadni glasbi srednjega veka ponovno postane važna.

Če je torej tonsko pa duševno gibanje v tako ozki harmonični in etični zvezi, so dejali Pitagorejci, potem je glasba nekaj, v čemer obstoja mistična združitev z vsemirjem in Bogom in potem je glasba le neko sredstvo za »*ἐπανόρθωσις τῶν ἡθῶν*«. Tu je Pitagora prvi sistemiziral antično etično in katartično teorijo. Pitagorovi učenci so si pred spanjem vedno z liro v roki zapeli himen in si »harmonično ubrali dušo«, jo »očistili nečistih strasti« in jo zjutraj znova z glasbo »pravilno usmerili« in si z njo vlili v duše poguma in volje za delo dneva. Legenda priča, da je mojster Pitagora z resnim himnom ob spremljavi lire ukrotil pijanega mladeniča, ki je v ljubosumnosti pobesnel in začel požigati.

<sup>10</sup> Pitagorejci so skušali vse na svetu razumeti zgolj z vidika številčnih proporcij, kar je za grški umetnostni čut sploh značilno. »Prave« proporcije se dajo vedno številčno dognati, so dejali, in res vidimo, da je na čelu nekih »pravil« proporcij zgrajen tudi grški tempelj (Partenon 4:6:9); grškega kiparja teh časov manj zanima naturnost kipa (mi gledamo s svojimi naturalističnimi očmi kip človeka navadno prevoja ga, v koliko je ali ni podoben naturnemu) kakor pa proporcije, v njem utelešene in bolj vidne duhu kakor očem. Grk je gledal kip človeka kot proporcioničan lik ritmov in razmerij delov, iskal v njem duhovno dojemljivega skladja, ubrane harmonije v igri mišic itd.

Kakor matematična plat Pitagorovih dognanj, se je tudi njegova številčna mistika in spekulacija ter etično-katartični nauk držal vso antiko in malone na prag novega veka na zapadu. Ni pa zadnjič, da srečamo v zgodovini dejstvo, da — filozofi in ne praktični glasbeniki predpisujejo glasbi nova pota. V sledeči dobi je pojav skoro normalen, ker kaže na to, da se je Grkom koncem VI. stol. razvila močna, samostojna glasbena teorija, ki se je poslej stalno jačala. Arhaika samostojne znanstvene estetike in teorije v svojem čistem idealizmu ni poznala, zaplodila se je šele v dobi, ko je narastel čutno-naturalistični in racionalistični element in se je poslej čedalje bolj bohotala in dosegla višek za časa — viška dekadence glasbene prakse, v naturalizmu helenizma.

Po svoji znanstveni matematično-racionalni plati je torej Pitagorova reforma glasbe nekaj, kar je v smislu nekega razvoja VII. in VI. stol. k naturalizaciji umetnosti; po svoji iracionalni plati pa kaže že deloma v naslednjo dobo V. stoletja, ki idealistična stremljenja zopet poživi. Pitagora je bil namreč v prvi vrsti — etični reformator, mistik, vsaj na višku svojega razvoja in veljave, kakor je bil morda v mladosti bolj naravoslovec. Če bi hoteli dobiti vsaj malo pojma o duhu poezije in glasbe njegove, naj nam služi tale njemu pripisan himen:

O, vladar vsega morja in zraka, prepadov!  
S svojim Ti gromom pretresaš veliki nebes,  
Ki pred Teboj duhovi zgroze se, bogovi drhtijo,  
Ki Te usoda uboga, kakor je trda sicer!

Vsebina je duhovna, neosebna, formalno je značilen strogi daktilični niz, ki spominja na arhaični heksameter in njega strogo monotoni nomos.

Veliki duh Pitagore se je na svojem višku na pragu klasične dobe obrnil od naturalizma VII. in VI. stoletja in preko arhaičnega idealizma nakazal sledečemu času novo smer, ki je odmevala v glasbi in ostalih kulturnih panogah V. in dela IV. stoletja.

Ko je sedla, se je uprl v vesla in s silo gnal čoln od obale.  
 Ni trenil z očesom od nje.  
 Gledal jo je strmo izprašujoče, prav na dnu oči se mu je lesketala črna  
 grožnja.  
 Postalo ji je neugodno, premaknila se je in obrnila od njega.  
 Ko se je ozrla, je še vedno prav tako strmela vanjo.  
 Kaj hoče od nje?  
 Misli so ji bežale po glavi, pa ni našla prave.  
 Šime jo je pa gledal, gledal.  
 Ko se je čez dolgo ozrla, so jo še vedno prebadale vprašujoče oči.  
 Bila sta že daleč na morju in strah jo je bilo.  
 Hotela se mu je nasmejati, pa se ji kri ni hotela razgibati.  
 Zato mu je ukazala, naj jo pelje nazaj.  
 Ni poslušal.  
 Ko je ponovila, je še dvakrat zamahnil z vesli, potem je vstal in oči so  
 mu blazno zagorele.  
 Tisti hip ga je spoznala in se v zmedenem strahu boječe stisnila v kot.  
 Mukajoč glas se mu je vzdignil iz grla, s trdim korakom je stopil proti nji,  
 ki je preplašena trepetala na dnu čolna, in stegnil rjave mišičaste roke...

Drugo jutro je vstajal dan ves sinji in lep, na morju so se plavili prav  
 rahli, rahli valovi in počasi gnali na breg prazen čoln.

Morje se je prelivalo brez konca in kraja pod vstajajočim solncem, tiho,  
 mirno in čisto, kakor da ga ni še nikdar oskrunila kri.

## STIL V ZGODOVINI GLASBE

STANKO VURNIK

(Nadaljevanje)

**U**metnost konca VI. in prvih dveh tretjin V. stoletja je le majhen odlomek  
 stilnega razvoja, o katerem smo rekli, da kaže od konca arhaike pa do  
 »razpada« antike stalno naraščajočo tendenco k naturalizmu. Prva faza tega  
 mladega naturalističnega hotenja, v kateri se začno razveljavljati prvotni  
 idealistični stilni temelji, se je pokazala v VII. in VI. stoletju. S prodorom  
 pitagorejske nazornosti pa se začne nova stilna faza, ki traja nekako do  
 leta 430. Grška umetnost te dobe se je v zgodovini često posnemala, ker so  
 jo smatrali za cvet in višek, za grško »klasično« umetnost z eno besedo.  
 Raznim pokretašem klasicizma je veljala za umetnost, ki nedoseženo pre-  
 gnantno in harmonično družijo »popolno duhovnost s popolno formo«.

Da homo umetnost tega časa bolje razumeli, si skušajmo najprej predočiti  
 notranji ustroj in svetovno nazornost dobe, ki jo je dala.

Kar se tiče odnosa človeka do narave, sta prejšnji stoletji (kozmoški  
 sistemi) istovetili svet z zmesjo brezdušnih elementov materije. Novi čas

materijo prizna, značilno zanj pa je ravno to, da išče neko »dušo«, ki te materialne elemente družijo ali razdvaja med seboj. Napol se Empedokles (okoli leta 500) skoraj vrne k mitološkemu nazoru, ko postavi teorijo, da družita in razdvajata elemente sveta zgolj ljubezen in sovraštvo. Z naslonom na Pitagoro se gradi sedaj nekak svetovnonazorni dualizem. Na eni strani se priznava resnični, popolni, miselni svet biti, drugi pa izpremenljivi (Heraklit), varljivi svet čutnega (Parmenides, okoli leta 500). Če je, grobo rečeno, arhaika priznavala le dušo in naslednji stoletji le bolj telo, priznava ta čas oboje. Značilno je tudi novo pojmovanje božanstva. Antropomorfní bog, ki je jel že v Homerjevih časih izgubljeni tla, sedaj povsem pade (Ksenofanes, 570 do 475), in končno zmaga nazor, da mora poleg materije nujno biti tudi neka abstraktna enotna, univerzalna božanska »pamet«, ki to materijo suvereno giblje in oblikuje (Anaksagora, V. stol.). Zelo se tačas razširi Pitagorov nauk o transcendentnem cilju duše, vendar velja, da je »lepa duša samo v lepem telesu mogoča«. — V socialnem pogledu smo videli, da je arhaika rastla v hegemoničnem, naslednja doba v tiranskem sistemu, leta 510 pa že postane Grška svobodna demokratična republika, v kateri vlada narod. To pomeni razmeroma precejšen razmah individualizma, ki pa je socialno uklenjen in koristen. Silne razlike, ki so prej vladale med dorskim, jonskim in aiolskim življenjem, se sedaj ublaže, narod se združi v skupnih bojih in državna skupnost mu postane sveta stvar poleg religije: vsa kultura mora služiti tema dvema ciljema. Ta doba se je utrdila na zemlji, utrdila je pa tudi svojo duhovno stran v lepem ravnovesju.

Estetika se nam zrcali iz Heraklitove (okoli 500), Empedoklove (490—410), Demokritove (2. polovica V. stoletja) in deloma Sokratove filozofije. Heraklitu je vesoljstvo lepo zato, ker je v njem enota, harmonija, ki družijo vsa naravna nasprotja; s tem je predhodnik teorije o enoti v mnogoterosti, ki jo je bil posredno rahlo nakazal že Pitagora s svojo teorijo sferične harmonije. Empedoklu sta lepota in popolnost v harmoniji elementov, ki jih družijo ljubezen, grdota v disharmoniji, ki jo povzroča sovraštvo. Demokritu je lepota enota v mnogoterosti, v pravi meri (ne preveč in ne premalo). Deloma razumejo zgodnji esteti tega časa lepoto še vedno v neki kozmični zvezi; Demokritova zahteva po »ne preveč in ne premalo« pa že deloma posega v področje formalne in empirične estetike. Epiharmova (V. stol.) biološka teorija (človek je človeku lep, psu pes itd.) je v tem času nekako osamljena, zato ni večje važnosti. Zanimivo pa je, da je Sokrat, ki sicer ni bil poseben esteta, postavil zahtevo, naj bi umetniki ne upodabljali le teles, nego tudi d u š e.<sup>11</sup>

To bi bile v kratkem svetovnonazorne in estetske osnove, ki so oblikovale stil klasične dobe grške umetnosti, ki ga diha Partenon, kažejo dela Mirona, Polignota, Fidije, pa tudi Pindarja, Ajshila, Simonida in Sofokleja. Stilno kaže ta umetnost v zvezi z omenjenimi osnovami na eni strani fazo, ko dosežeta rastoča naturalistična in pojemajoča idealistična komponenta neko izenačenje,

<sup>11</sup> Dobršen del Platonove estetske teorije bi se dal aplicirati na klasično dobo in njeno umetnost, zakaj večalimanj graja Platon »zablode« umetnosti IV. stoletja skozi očala estetike V. stoletja, toda historično dosledno bi ne bilo, aplicirati njegovo teorijo na ta čas.

da sta skoraj obe enako močni, na drugi strani pa gre včasih celo za neko zavedno idealistično reakcijo, za nekakšen upor zoper naraščajoči naturalizem. Pojavi se stil realizma (pojem realizem je razumeti v orientalskem, uvodoma naznačenem smislu), v katerem gre za skoraj enako močne čutne kakor duhovne efekte v lepi estetski meri, proporciji in harmoniji.

Glasbi je bila v duhovnem življenju V. stoletja odmerjena naravnost ogromna vloga. Poleg tega, da se je zopet močno posvetila kulturni in versko-etični ideji, je sedaj začela močno služiti tudi državni ideji in politični vzgoji (Damon iz Aten!), še več, glasbena teorija je te čase postala bistven kos izobrazbe; vsak človek je moral poznati pravila za tvorbo melodij, nauk o harmonijah in ritmu ter njih etičnem pomenu, nauk, ki se je hitro izoblikoval v prvi pravec glasbenoteoretski sistem baš v V. stoletju.

Nova glasba se je izživljala na eni strani v zborovski liriki po stari tradiciji Taleta, Alkmana, Tisiasa, ki so jo v V. stoletju v svojem stilu gojili veliki Pindar, Simonides in Bakhilides, na drugi strani pa je igrala veliko, dasi še vedno ne povsem pojasnjeno vlogo v dramih, največjem umotvoru poetično-glasbene smeri V. stoletja. Obe novi formi sta oddaleč nekoliko podobni današnjim oratorijem ali refleksivno-lirskim kantatam, družijo ju skupnosti kakor menjava zbora s solističnim govornikom ali pevcem, mimično-izrazna spremljava petja z gibanjem telesa. V obeh formah se je kazal nekako isti duh časa in analogen stil. Obe sta bili porojeni iz kolektivnega čuta in namenjeni množici v cilju etičnega efekta, kar stil tega časa zopet nekoliko zbližuje s stremljenji arhaike, dasi je idealizem tega časa že tako prežet čutnosti, da mu za izraz ne zadostuje več abstraktna beseda in strogi formalni nomos, nego hoče še bolj »naturalističnih«, očesnih, sceničnih, prostornih, mimičnih predstav. Razlika med arhaičnim in novim stilom je približno taka kakor med srednjeveškim koralom in kakšno baročno kantato ali oratorijem, pasijonom.

Nastanek teh novih form glasbe, zlasti tragedije, razlagajo iz obreda spomladanskih Dionizovih svečanosti, kjer je igral pri prepeljavanju Dioniza glasbeno vlogo zbor tragov. Ti zbori so menda že okrog leta 550 dobili neko zaokroženo umetniško obliko, leta 534 pa je neki Tespis uredil stvar tako, da so se točke pojočega in plešočega zbora tragov menjavale s točkami v jambih govorečega solista-govornika, v čemer vidijo prvo kal atiške drame, ki se je v V. stoletju izoblikovala v Atenah. Neka druga plat drame izvira iz južnjaške ljubezni do dramatskega izraza in do tekmovanja (primeri stare olimpijske igre v čast Zevsu, delfiške pitije, spartanske karneje in gimnopajdije, atenske panateneje in dionizije itd.), na tretji strani pa je, zlasti formalno vzeto, atiška tragedija — nekoliko velja to tudi za zbarsko lirično produkcijo — nekaka sinteza starejših pridobitev dorsko-aiolske zbarske produkcije in jonskega formalnega življa, kar vse se je v tem času nekako strnilo v novo sintezo in nov stil.

Najprej si oglejmo nekoliko atiško tragedijo. Poznali so jo Grki s komedijo vred nemara že pred letom 500, vsaj to leto je baje že Ajshil prvič konkuriral. O Tespisovem, Pratinasovem, Hoirilovem delu zgodnje dobe ne

vemo nič, o delu starejšega Friniha vemo, da je leta 495 tekmoval s tragedijo *Μιλῆτων ἄλλωσις*, leta 476 pa s tragedijo *Φωκίσσαι*. Ajshilova tragedija *Ἰκετιδης* je nastala pred letom 472, to leto pa je poet tekmoval z delom *Πέρσαι*. Od Ajshila poznamo skupno le kakih sedem tragedij, dasi jih je baje nad sto ustvaril<sup>12</sup>, podobno je s Sofoklejevim delom. Od njega poznamo tudi sedem tragedij, dasi jih je najmanj desetkrat toliko zložil. Posebno zamotano je vprašanje vloge glasbe v tragediji. Ohranjene ni od stare tragedije nobene melodije, zato je smo navezani le na kombinacije in popise.

Najstarejši tip grške tragedije je še v zvezi z Dionizovim kultom, ima religiozen značaj in privesek zbora tragov. O najstarejših Frinihovich in Ajshilovich tragedijah vemo, da sta avtorja v njih poizkušala obravnavati faktično, žalostno državno usodo Grkov v tistem letu, kar pa je izzvalo ogorčenje in jok poslušalcev. Pozneje se je tragedija le simbolično ozirala na dogodke istega leta — morda je bilo to v skladu z idealistično reakcijo prve polovice stoletja, ono pa s tradicijo naturalističnih tokov VI. stoletja. Tragedija je kmalu zavojevala snovno ves grški mitos in junaški epos, povdarjajoč njega etos in per alusiam namigujoč na dogodke časa. Služila je po svoji katarzi etičnoreligiozni in državni vzgoji, zato je država gradila gledališča in plačevala korifaje, igralce in instrumentalne spremljače.

Ajshil (525—456) se po umetniškem značaju nekam približuje arhaični postavi filozofa, univerzalnega umetnika duha, ki je vodja in učitelj naroda, svečenik etike. Njegova moč je bila v reflektivni liriki in skrivnosti polnem, svečanem občutju splošnega, nadosebnega značaja. Dramatski moment pri njem ni tako povdarjen kakor miselni, lirsko-refleksivni, zato zavzemajo v njegovih dramah zbori, nositelji meditativne refleksije poetičnega in patetičnega, nad polovico verzov<sup>13</sup> in često prevzamejo tudi dialog; igralca — Ajshilos je privzel solistu še tovariša (*προταγωνιστής, δευτεραγωνιστής*) — pa imata krajše vloge. — Da se o literarnem delu Ajshila ne izgubljam v podrobnosti; za glasbeno kompozicijo je bilo gotovo odločilno, da se v njegovih tekstih redno ponavljajo razni odstavki kakor refreni. To kaže na neko recipročnost, prekonceptijo, ki je lastna idealističnemu stremljenju. Med posameznimi dramami (trilogije) je pri Ajshilu opazna notranja zveza; vsak kos trilogije, kakor n. pr. zadnje Ajshilovo delo, *Orestia* (458), se začne s prologom, v katerega je tupatam vpleten tudi dialog, temu sledi prvi zbor, ki se navadno trikrat menja z igralcema, končno nastopi v starejšem delu še zbor tragov.

V splošnem vemo o najstarejši tragediji, da je »košček življenja«, vendar močno idealiziran, tipiziran in posplošen. Scena je zgolj monumentalni prostor, enak za vse prireditve, kažoč samo »prihod« in »odhod«, heroiziran

<sup>12</sup> Agone je zahtevala, da je vsak traged konkuriral naenkrat s tremi deli. Drama se je izvajala razen pri dionizijah tudi pri lenajah in pithoegijah.

<sup>13</sup> Dejanje v starejši grški tragediji ni samo posebi toliko nosilec izraza, kakor bolj nekaj povod za lirsko refleksijo zbora, ki nosi glavno vlogo. Misliti si moramo torej, da za ta čas še ne velja toliko Aristotelova zahteva po tem, naj se dejanje kot vzrok in posledica dejanski razvija na odru pred gledalcem (*δρώντων και οὐ δι' επαγγελίας*). Poudarek je torej bil bolj na zboru, ki je s svojim svetom, naukom, tožbo itd. »vzbujal sočutje, strah itd. in tako skrbel za očiščenje (*κάθαρσις*) teh strasti«.

in poduhovljen je igralec s svojimi maskami, koturni itd., ženske vloge so peli vedno le moški. Drama je kazala sprva kaj malo »dramatskega gibanja« teles na odru: sprva le eden, potem dva igralca za dialog ter ob strani stoječi zbor 12 ljudi. Jasno je, da grški klasični dobi ni šlo za kako verno posnetje narave ali za številne čutne efekte<sup>14</sup>. Gibanje »drame« je bilo v fizično-telesnem oziru reducirano do skrajnosti, zato pa je bil ves poudarek baš na notranjem, duševnem gibanju.

Nedvomno pomeni starejša atiška tragedija s svojim poudarjenim idealističnim stremljenjem velik stilni preokret napram časom naturalizma VII. in VI. stoletja. Že zunanji pojav in ustroj predstave tragedije kažeta na to, ravno tako pa potrjuje to sporočilo o vlogi glasbe.

Grki so začetkoma za glasbo pri tragediji, omejeno le na zborovske točke, uporabljali zopet skromen ambitus (*ὀλιγοχορδία*), samo del razpoložljivih tonov, namreč najnižje (pet tonov), zvane *ὕπατοιδης*. Ti so se po njihovem čutu resnobi tragedije bolj prilagali, kakor slovesni toni prostega ditiramba (*μησοιδης*) ali celo najvišji (*νέτοιδης*), primerni bolj za veseljaške in ljubezenske pesmi. Sploh so Grki često računali vrste svojih tonov od zgoraj navzdol, obratno kakor mi, namreč od napetosti k razvozljanju, in so jim visoki toni pomenili napet ali strasten pevski čuten efekt, kar za fin glasbeni čut tudi so (primeri današnji čuvstveni izraz v vzhodnoevropski ljudski glasbi). Nadalje vemo, da je bila kromatika, mehkužni spol, poleg enarmonike, ki se je pojavila menda okrog srede stoletja, iz glasbe pri tragediji — izključena. Resnosti in važnosti tragedije je za glasbeni izraz služila zgolj čista diatonika z zmanjšanim tonskim ambitom. V notranji zvezi z vsem tem trdijo, da najstarejša tragedija ni poznala petja v ditirambični, orgiastični frigijski harmoniji, da je izključevala čutno lidijsko in se posluževala le v glavnem dorščine in miksolidščine (torej tudi v tem oziru redukcija v okviru že danih čutnih sredstev). Dorski harmoniji so pripisovali (Plutarh, *II. μ.*) najbolj resnoben in važen, slovesen značaj (*τὸ ἀξιοματικόν*) zaradi njenega vzvišenega *ἦθος μεγαλοπρεπές* miksolidščini pa podoben, bolj »patetičen« etos (*παθητικόν*).

Zopet vzporedno s tem so izbirali za tragedijo ritmično orodje. Dočim sta igralca govorila v jonskih jambih in trohejih (jambski trimeter pa trohejski tetrameter), je bil zboru nekako v navadi daktiloepitrit v njegovih raznih oblikah (C ♩ ♪ ♪ ♪) ali pa spondejski anapesti (C ♩ ♪ | ♪ ♩ ♪ ♩ | ♪), pri čemer se je vezala daktiloepitritična mera obvezno z dorščino, druga pa z miksolidščino. Velik del kompliciranega tradicijskega ritmičnega materiala VI. stol. se ni rabil. Kakšne ritme so porabljali v tragičnem plesu (*emmelía*), v zbornem stasima (ples na mestu) ali hiporhema (razgiban ples z menjavami

<sup>14</sup> Zanimivo je, kako nam naturalistično misleči Lukian popisuje svoje vtise o grški drami: »Strašen pogled! Ljudje so izpremenjeni v pošasti, hodijo po hoduljah, imajo ogromne maske, večje od glav, maske, katerih zevajoča žrela kakor da hočejo gledavce požreti. Prsi in trebuh ima igralec nagačene, da njegova figura v primeri z dolžino ni preveč suha. Iz krinke mora pevec kričati svoje jambe in, kar je še hujše, svoje bolečine nam razodeva — pojoč. Če gre za Andromaho ali Hekabo, naj bi že bilo, če pa Herkul brez ozira na svojo levjo kožo in svoj kol prepeva, mora vsak pameten človek temu reči budalost.«

tempa), ali v sikkinisu, ki so ga koncem predstave plesali tragoi, še ni čisto pojasnjeno. Strogi ritmični red, ki je s svojimi urejenimi shemami prava opozicija naravnemu govornemu ritmu, so Grki naravnost poudarjali s skandiranjem; korifaios je imel na nogah celo čevlje, zvane krupecije, v svrhu, da je z njimi reguliral strogi ritem.

O kompoziciji, arhitektoniki zborov tragedije vemo malo. Ali so bili trodelno komponirani, kakor stara spartanska pesem s svojo strofo, antistrofo in epodo? Stilnosistematično bi se vsekakor dalo sklepati na strožje, prekonceptivne oblike. Tudi nam je uganka, kje so skladatelji, ki so spisali, uglasbili in mimično nastudirali po nad sto dram, jemali svoj glasbeni material. Najbolj verjetno je, da so rabili oni specifično idealistični sistem stalnih melodij, po katerih se pojo enako vsaj deloma sorodni zborovski vložki tragedije (primer koralne psalmodične formule!). Bržkone so posegli v material starega nomosa in izbrali razmeroma majhno število »standard«-melodij iz njega, ki se je potem redoma uporabljal, saj nam to potrjuje za Evripida en primer.

Izvajalcev je bilo v najstarejši tragediji v zboru dvanajst, pozneje petnajst korevtov s korifaiom na čelu. Ves zbor je spremljala lira ali še rajši avlos, včasih pa sta se instrumenta menjala v isti drami. Ples, ki je spremljal petje, je imel v glavnem duhovni izraz. Formalno je vsaki glasbeni frazi (kolon) ustrezala posebna plesna figura (shema). Bržkone je treba ločiti med pravim plesom in mimično-plastično ekspresijo; bržkone sta se uporabljali obe formi.

Tako vidimo, kako tenkočutno so Grki organizirali svoj umotvor v harmonično formalno in duhovno, stilno enoto. »Zakoni glasbe« se zopet uveljavijo, umetnik pri izberi harmonije, ritma itd. ni povsem prost in njegova individualnost je potisnjena v ozadje. Do potankosti se mora ujemati ves mehanizem in se ubirati stilno. Grki so po duhovnem učinku razlikovali tri stile: tragediji so pripisovali diastaltični stil, ki da duhove bodri k aktivnim, herojskim dejanjem, hesihastični stil, ki opira duševno ravnovesje, so pripisovali zbarski liriki, sistaltični pa da tira v strasti in je sposoben za izraz ljubezni, sovraštva, žalosti itd.

Sofokles (496—406) je vpeljal na polje tragedije mnogo novih reform. Prvič je tekmoval leta 468 in nemara kaže Ajshilov vpliv njegovo, bojda najstarejše delo, Elektra, ki obravnava isto snov kakor srednji kos Ajshilove zadnje trilogije. Sofokles kot oseba določneje stopi iz drame. On obravnava boj človeka s svetom, njegovo zlobo in nasiljem, se upira bolesti in ironiji usode — individuuum se je uprl krivičnemu redu sveta, ki tišči osebnost k tlom. Že Elektra je delo te smeri, sledi ji delo, ki obravnava Ojdipovo snov, ena sama obtožba nasilne, slepe usode, ki povzroča človeško tragiko. Sofoklov Ojdipos je sloveli že v antiki kot najboljša tragedija, nekateri smatrajo njegovo Antigono za najboljšo njegovo delo. Obe ti deli odlikuje izredno ostra psihološka karakterizacija, omejenost na najbistveneje, tako da ni ničesar »ne preveč ne premalo« in da ne moreš delu ne izpustiti ne dodati več ničesar, ne da bi njegovo zaokroženost motil. Mojstrski sta ti deli zgrajeni: (1) ekspoziciji sledi silen, notranjedramatični razplet v (2) stopnjevanju, potem se fakt za faktom

odigrava (3) peripetija, kateri sledi tragičen (4) konec. Vse je proporcionirano v nekakšno simetrijo delov, ki kaže formalno mojstrijo v najlepšem skladu z notranjo dramo. Dejanje je vase zaključeno, vzrok in posledica sta vedno jasno razumljiva. Sofokles je dovršil tudi tragedijo Ojdiop na Kolonu, Ajas in Trahinijke. V umerjeno poetsko lepoto je znal zajeti trpljenje človeštva in ga v monumentalni formi ovekovečiti.

Sofokles je rabil že tri igralce poleg zbora (tretji se je zval *τρίταγωνιστής*), kar znači porast dramatičnega momenta, čeprav še vedno v glavnem navezanega na notranjo, duhovno dramatiko. Tudi število korevtov poskoči pri njem na 15. V zvezi s tem je vloga zbora postala pri njem v nasprotju s starejšim Ajshilom nekako podrejena, sekundarna, vsekakor zbor ne posega več odločujoče v dejanje, nego samo odmeva velike misli dejanja in izpolnjuje pavze. V oziru harmonije je bil baje prvi, ki je uvedel tudi »strastno«, čuvstveno frigijsčino v tragedijo in se posluževal prostih ditirambičnih oblik. Vse to priča stilno o narastu naturalističnega momenta v primeri s starejšo tragedijo. Podobno je razširil možnosti tragedijske ritmike s tem, da je uvedel vanjo tudi glikonejske mere in ishiorogični jamb, anapestične mere iz neenakih skupin metrov itd. Stilno že nosi ta vrhunec klasične tragedije v sebi marsikatero kal poznejšega razvoja. —

Kar tiče staroatiško komedijo, je vloga glasbe v njej premalo pojasnjena. Nastala je baje po vzorcu obreda božanstvom rodovitnosti, pri katerem fungirajo razne falične in komično maskirane figure v raznih samovoljno nanižanih detajlnih nastopih. V Atenah je bila komedija na dionizijah dovoljena leta 489. V stari atiški komediji so nastopale kot solisti falične figure, menjaje se v nastopih z zborom komoidov, ki je prednašal falične pesmi. V rabi so bila metra trohejski tetrameter, anapest, prosti jambični trimeter in kretiki. Komedija ima v umetnostnem oziru napram tragediji zelo podrejen pomen.

Več sporočil nam je ohranjenih o zborovski produkciji klasične dobe, ki se je na svoj način bližala dramatskemu izrazu tragedije in ima z njo, kakor smo že gori rekli, neke skupne točke, po katerih se stilno uvršča blizu nje, dasi se nagiblje včasih bolj k naturalizmu nego ona.

Tačas so že obstajale posebne plačane pevske organizacije, ki so tekmovali pri javnih pevskih tekmah in vršile javne naloge pri raznih obredih, prireditvah in svečanostih. Delo pevca postaja poseben poklic, kakor se glasba počasi osamosvaja iz objema magije, religije in astronomije in kakor postane poet-skladatelj poklic zase.

Kot največji zbarski poet-skladatelj prve polovice stoletja slovi Pindaros iz Teb (522—448), ki se je kot pevec, zborovodja, poet in skladatelj udeleževal najbolj med leti 490 in 446. Popisi in njegova dela ga kažejo kot miselno globokega človeka, močno religioznega stremljenja, ki prepaja vse njegovo delo kot osnova. Znal je v prazničen, zamahovito vzvišen izraz odeti kulturno himno, obredno pesem, tolmačiti mitos in pregovor v religioznoetičnem zmislu, vlivati voljo do dejanj itd. v svojih številnih ditirambih, pajanih, himnah, hiporhemah, partenijah, prozodijah, skolijah, threnosu, enkomijah in epinikijah, v katerih sta se dramatski menjavala zbor ter solist ob plesu in instrumenti.

Zlasti te zadnje so nam precej številno ohranjene. V glasbenem oziru imamo o njem navidez zelo zamotana poročila. Na eni strani trdijo, da je ta »starokopitnež«, kakor tragiki, izključil iz svojega dela mehkužni kromatični spol in rabil le diatoniko dorske harmonije, spremljal le z liro svoje zборе in da je uporabljal pri skladanju mnogo starega nomičnega materiala. Na drugi strani pa trdijo, da se je bližal bogovom tudi z lidijskim avlom, da je dal vsaki pesmi posebno melodijo in ritem in zlasti glede ritma je pokazal Böckh neštete njegove fineše (glikoneji, dohmijska — ∞ — ∞ — in hipodohmijska mera — ∞ — ∞ —, ferekratej — ∞ — ∞ —, aristofanej ∞ — ∞ —, itifalik ∞ — ∞ —, adonej ∞ — ∞ —, posebne nove vrste daktiloepitritov kakor daktilo-trohej v obliki — ∞ — —, zvezani z anakruzičnimi daktili v — — ∞ — ∞ — ∞ — itd.). Njegova »starokopitnost« je bržkone v zvezi z idealistično reakcijo začetka V. stoletja, navidezno nasprotje pa gre bržkone na račun osebnega stilnega razvoja. Morda se to pravi, da je svoj mladostni stil v starosti menjal v pravo nasprotje, kar bo verjetno. Neverjetno je namreč, da bi človek, ki je v ritmičnem oziru napravil toliko novih naturalističnih reform, ne bil svojega stila analogno razvijal tudi v drugih ozirih, v harmoniji, kompoziciji, snovi in vsebini. Vsekakor se po gori omenjeni fazi svojega razvoja uvršča Pindar v stilni krog staroatiških tragedov. — Na nepojasnen način se pripisuje Pindarju melodija k pesmi Hrysea forminx Apollonos, ki jo je baje našel mnogostranski polihistor Atanazij Kircher v XVII. stoletju. Kircher nam je ostal dolžan sporočila, kje je našel original in kako ga je iz tedaj še nerazrešene grške notne pisave (baje je še Pitagora izumil grško notno pisavo s črkami) mogel prenesti v tedaj običajno pisavo. Poleg tega temelji melodija razločno na modernem sistemu akordične harmonije in celo tonalitete, ima polsklep na dominantni, sklep na toniki, kar je za antiko nerazumljivo in nemogoče. Tudi je melodija za Pindarjeve čase previsoko pisana, tako so pisali šele za helenistične virtuoze. Zatorej ni pametnega razloga, da bi to melodijo upoštevali, dasi je dolgo slovela za edini ključ do klasične grške glasbe.

Ob Pindarju sta delovala tudi Simonides iz Keosa (536—468) in njegov nečak Bakhilides (504—450). Prvi je zlagal kakor Pindar himne, pajane, partenije, epinikije in hiporheme, pri katerih je (Plutarh) »znan zvezati hitro gibanje nog z glasom«; leta 476 je zmagal s kikličnim zborom petdesetih mož, pri čemer je rabil več avletov, tudi je pospešil tempo. To malo, kar vemo o tem Joncu, da sklepati na to, da se je malo udeleževal stilnega pokreta velikih tragedov in zbarskih lirikov prve polovice V. stoletja, nego da se je držal svoje jonske, naturalistične in čutne tradicije. O glasbi Bakhilida ne vemo nič točnejšega.

Takšen je stilni obraz grške glasbe nekako med leti 530 in 430, ki bi mogel veljati za klasičen čas grške glasbe. Prav analogen duh in stil izžarevajo tudi upodabljaajoče umetnine tega časa. Če si ogledamo znani značilni klasični relief, predstavljaajoč Orfeja, Euridiko ter Hermesa (Dis 1931, št. 3-4, pril. 10 b), čutimo v njem iste stilne značilnosti. Relief predstavlja tragični moment iz legende o Orfeju, ki ljubljeno dekle reši iz podzemlja ter jo sme odpeljati s pogojem, da se ne ozre nazaj. Ljubimec pa se ni mogel premagati, da se ne

bi skrivoma ozrl v obraz sledeče mu Euridike — takoj pa je Hermes dekle odvedel nazaj v podzemlje. Relief predstavlja na najbolj skrčen in pregnanten način z enim samim trenutkom vso vanj stisnjeno dramatično tragedijo in vsa v ta hip stisnjena čuvstva in refleksije in vse to v silno enostavni in monumentalni formi. Tri stoječe osebe v lepem ravnovesju na ploskvi, a trdno med seboj notranje in telesno zvezane, tok linij in ritmov vase sklenjen, da »ni nič preveč in nič premalo«. Telesa so dosegla popolno anatomsko narurnost, njih gibi so studirani, dobila so pa tudi »dušo« in čuvstvo, življenje, dasi so še vedno tipična in še vedno niso upodobljena v fizičnem prostoru, nego so še vedno polljudje, polideje. Na ta relief bi brez skrbi lahko aplicirali Platonove ter Aristotelove zahteve po evritmiji, simetriji, analogiji in euharmoniji — po harmoniji materije in duha, katero nam dajo v glasbi klasičnega časa zamotani popisi komaj malo slutiti v stilni teoriji starih tragikov in njihovi harmoniji snovi, vsebine in etosa forme.

## V.

Nekako v zadnji tretjini petega stoletja se začne v razvoju grške glasbe kakor tudi ostale kulture proces, ki so ga mnogi nazvali propadanje. Takšna obsodba helenistične kulture more izvirati samo od ljudi, ki se z vsebino te kulture subjektivno niso strinjali; objektivno zgodovinski pa nam je gledati proces helenizma kar mogoče s helenističnimi očmi. Če ga objektivno motrimo, se nam to rušenje starega in grajenje novega zdi celo »napredek«, čeprav ne v arhaični ali klasični ali srednjeveški idealistični smeri, pač pa napredek v smislu skrajnega čutnega naturalizma. Je to kultura s samosvojo vsebino, zgodovinski kultura poleg drugih kultur in ji moramo biti pravični brez predsodkov.

Revolucionarni preokret v stilnem razvoju tega časa nam vpogled v duhovni ustroj ob koncu V. in začetku IV. stoletja notranje pojasni.

Za novo svetovno nazornost je značilno, da je z Demokritovo (460) atomistično teorijo pregnana iz mišljenja o naravi sleherna iracionalna poteza, da se razlagata narava in nje pojav povsem materialistično in da je s tem zaključen docela ves boj zoper stari arhaični pandajmonizem in idealizem. Istemu Demokritu je vsako božanstvo le fantastična personifikacija ali fizičnih elementov ali moralnih pojmov, njegovim sodobnikom-sofistom pa je celo religioznost že prava psihologistična pomota, zakaj oni izključujejo bitje vsega onega, česar človeški čuti ne otipljejo. S Protagoro na čelu uveljavijo sofisti načelo o človeku, ki da je merilo vseh stvari, s čimer je zmaga individualizma v grški duši popolna. Če se enemu zdi o snegu, da je črn in drugemu, da je bel, potem je sneg črn in bel obenem in je dialektično vse na svetu res in obenem ni res in je konec vsakega objektivnega spoznanja in vere v objektivno, nadčutno moč. Tu napletajo svoje teorije Aristip (psihologisti) in skeptiki IV. stoletja. Človekova individualna osebnost, moč in volja se povzdigneta na piedestal božanskega kulta kot največji vrednoti. Ta filozofija vede preko cinikov in deloma stoikov naravnost k teoriji brezobzirnega materialističnega užitka, ki ji je glavni zagovornik Epikur.

V ta svetli, sveti dan bova šla, izgnanec in izgnanka, iskat kruha in doma. Dom bo svetišče in kruh bo posvetilo, s katerim bova šele vredna življenja.

V ta svetli, sveti dan bova šla iskat polja za novo letino. Rod, ki bo iz naju, ne bo iz noči. Sonce mu bo pelo ob spočetju in pri rojstvu.

V ta svetli, sveti dan se bova šla poklonit Njemu, ki razpršuje temo, v katero se skriva Belijal. Belijal je legijon, On pa je samo eden. Legijon je mnogolik in razkošen, črne in mavrične zavese so njegova obleka, bleščee luči in šumenja in vrvenja so njegov glas, mejniki, pregraje in zapovedi njegova moč. On pa je najčistejša belina, oblike preminevajo pred njim v topeči se svetlobi, mejniki, pregraje in zapovedi so kakor sekunda, ki se je utrnila v nepovrat. Ne pozna ne časa, ne prostora. Vseširen kakor prostorje pozabljenja sprejema tiste, ki so pozabili na svoje ime.

V ta svetli, sveti dan pojdeva dva in bova eno v prerojenju.

Tedaj pa je temni velikan dvignil roko. Vlak se je približal postaji. Bal je poln črnih slutenj pogledal Belijalu v obraz.

»V imenu zakona, vdajte se!«

Belijal — detektiv.

Predsmrtna groza je stisnila Balu srce. Temno se mu je storilo pred očmi. Dekle je kriknilo in iskalo Balove roke. Osupli potniki so iztegovali vratove za izstopajočo trojico. Belijal je stopil k načelniku postaje, ki mu je odkazal prazno čakalnico. Belijal je tjakaj odvedel oba ujetnika, sam pa je stopil k telefonu in prijavil zadevo svojemu ravnatelju.

In potem so brez besed čakali nasprotnega vlaka.

## STIL V ZGODOVINI GLASBE

STANKO VURNIK

(Nadaljevanje)

Estetika takšnega časa — teoretiziranje, intelektualizem postaneta moda — ima z gornjim povsem skladne zahteve do umotvora. Sledimo jo pri Demokritu, Polikletu (1. pol. IV. stol.), Protagori (485—410) itd. Demokrit že govori o čistem čutnem ugodju človeka ob lepem umotvoru, trdi, da so se ljudje umetnosti naučili pri živalih (prim. Darwin) in da je zlasti glasbo rodilo »izobilje« in tako začinja umetnost smatrati za goli luksus. Zlasti v glasbi se je energično zoperstavil stari etični teoriji, podobno kakor so moderni naturalisti v frazi *l'art pour l'art* pobijali v umetnosti vsako »izvenestetsko duševnostno zrno«, stremeč po zgolj čutni umetnosti. Demokrit je prvi estetik, ki ne pripada več krogu starih filozofov, ki so lepoto vedno tolmačili s kozmičnega in idealističnega stališča. V bistvu mu je podoben Poliklet, ki je kot umetnik začel teoretizirati, hoteč intelektualno fiksirati zunanje, formalne zakone lepega. V svojem Kanonu razpravlja o edino pravih proporcijah lepote. Z Demokritom in Epiharmom vred je on prvi nasprotnik teorije, da je nekaj lepo zaradi vložene dobre ideje, teorije, ki jo je arhaika dosledno gojila, ki pa se je skozi

stoletja počasi razblinjala. Poslej velja za lepo zgolj čutno prijetno in lepota dobi svojo avtonomijo, se totalno odtrga od religije, filozofije, etike, astronomije itd. Sofisti so nadalje v skladu s svojimi ostalimi nazori o svetu in nadsvetu tudi lepoto psihologistično tolmačili: lepo je, kar izzove ugodje, grdo, kar izzove neugodje in ker je pri enem isti predmet lahko lep, dočim je drugemu grd, ni objektivne lepote in je umetnost le prevara, prevarno posnemanje narave, ne estetska iluzija. Umetnost je umetnost, kolikor čutno zabava posameznika in kolikor kaže individualno noto umetnika, ki je čuvstveno originalen. Obenem se od Aristipa (IV. stol.) do Epikurja vleče teorija, da je umetnost golo ugodje nad barvami, toni, formami, nad posnemanjem narave, da se da zgolj zunanje, tehnično razumeti in v šoli naučiti, odločilna da je za originalnost samo originalna umetniška osebnost in za originalnost nje učinka v glavnem gre. Tako umetnost ni več dekla božanske ideje, umetnik ne svečenik, nego producent čutno zabavnega ugodja za maso, ki stremi po individualni originalnosti in ki poudarja plemensko in osebnostno noto.

Kmalu po sredi petega stoletja se začno čutiti v Grčiji prvi sunki umetnostne revolucije modernih, ki začno rušiti vse staro in postavljati novo, živahno pozdravljeni od somišljenikov, besno osovraženi od konservativcev in filozofov. Vehemenca tega boja prav podrobno spominja na boje v XIX. in XX. stoletju. Pindar, Simonides, Ajshil in Sofokles so starokopitneži, nov rod se pojavi v osebnostih kakor Euripides, Frinis, Melanippides, Kinesias, Filoksenos, Timotheos, Telestes itd.

Zadnji veliki traged, Euripides (484—406), že pripada modernim. Kot človek je bil pravo nasprotje Ajshilu in Sofoklu, nedružaben, tuhtar, razklan v sebi, skoro brezverec, sofist, nezadovoljen, v življenju nepriznan — prav tipičen duh svojega časa. Prvič je tekmoval l. 455, njegovih tragedij je znanih osemnajst. Človeško dušo je postavil v centrum tragedije, notranje doživetje individua, boj s seboj in svojimi željami, usodo (Prometeia, Oresteia itd.), odkrival je velike strasti in zanimive psihološke fenomene, zlasti se je potopil v žensko dušo in nje čuvstveno mehko, vdanost, zmožnost herojskega trpljenja (Medea, Hekabe, Kreusa, Fajdra, Antiope, Hipsipile, Andromeda, Elektra, Helena, obe Ifigeniji itd.). Religioznemu in etičnemu motivu, ki sta obvladovala staro tragedijo, se v njegovem delu zoperstavi subjektivno, osebno doživetje individua, umetnost ni več beseda božja, nego izraz osebne bolečine ali radosti človeka, miselno refleksijo nadomešča vzbujanje in prijetno razburjanje človekove čuvstvenosti.

Euripides je bistveno izpremenil obliko tragedije. V vsakem delu bolj potiska zbor v ozadje, odpravlja zbor satirov in tragov, ki so prej vezali tragedijo s kulturnim obredom, poudarek je pri njem na dialogu. Ta moderni dialog je osnovan na načelu sofistične dialektike, ki se v dialogu bori z nasprotnimi nazori (agoon logoon), širi sofistično prosvitljenstvo in materializem jonske filozofije. Gre za strastno, romantično liriko, katere nosilec je igralec. Ta začne že v Alkestidi (438) peti, dobiva samostojne soloarije, opremljene z vsemi blestečimi sredstvi moderne. Med ta štejemo tačas večji ambitus, večje skoke v melodiji, bogate modulacije iz ene harmonije v drugo, med harmonije

tragedije se vselita tudi čutna lidijsčina in jonsčina, v tragedijo se vselita pri Euripidu tudi kromatika in enarmonika. Antična enarmonika nima z modernim pojmom enharmonike nič opraviti. Loči se od kromatike po tem, da šteje njen razmak v tetrahordu veliko terco, zgoščeni del pa le pol tona, razdeljena v dva četrttona. Struni mese in hipate na liri ostaneta nepremakljivi kakor pri kromatiki, srednja tona pa se preuglasita. Za naša zapadna ušesa ni med obema tema dvema spoloma bistvene razlike, razen da je enarmonika kromatični princip še bolj izumetničila in da je še bolj kakor kromatika ostala navezana na majhno število elite pevcev in poslušavcev. Iz prvega stasima Euripidovega Oresta imamo ohranjen iz avgustejskega časa majhen fragment, ki se začinja:



*Ka - τα - λο - φύ - ρο - μαι*

Fragment nam ne pove baš mnogo o Evripidovi glasbi. Iz sporočil in sklepanj po tekstih smatramo, da je Evripid v kompoziciji porušil vsak strožji, idealni red in simetrijo in rabil povsem proste forme »novega ditiramba«. Pri njem gre močno za naturalistični princip kompozicije v samohotnem redu občutij in form, kajti dočim so v arhaični in klasični dobi nakazovali le v grobem splošno občutje, gre njemu in njegovi sodobni okolici bolj za izraz v detajlu, za zaporeden, rapsodičen ali variacijski tok občutij in presenečenj. Tudi med dramami trilogije pri njem ni tesnejših notranjih vezi, kakor še pri Ajshilu in deloma Sofoklu, posamezne soloarije pa so celo izvajali na koncertih kot skladbe zase. S tem je bila skrhana notranja vez med glasbenimi elementi celote, porušena vsaka idealna zakonitost forme. Kakor moderni impresionisti, so tudi glasbeniki iz časa sofizma živeli samohotnemu toku doživetja trenutka in so uživali ravno v tej svoji svobodi, v tem, da niso priznavali nobenih prekoncepiranih norm kompozicije.

Kmalu po sredi stoletja nastopi v glasbenem življenju s svojimi reformami revolucionarni novotar Frinis, Lezbijčan iz Mitilen, poleg svojega učenca Timoteja iz Mileta (447—357) in Euripida glavni pokretaš helenistične moderne. Razširil je tonski obseg, osmim pitagorejskim strunam je dodal deveto in napravil na liri igro možno v dveh harmonijah. Bodisi, da je dodal dorskemu nizu e — e' ali spredaj struno d ali zadaj struno f in tako omogočil poleg dorščine še frigijsčino oziroma hipolidijsčino (nekateri so imenovali hipolidijski način jonski), bodisi da je med normalno dorsko mese in paramese vstavil še ton b in tako omogočil igro ali v ločenih, ali v zvezanih tetrahordih — vsekakor je zvišal tonska sredstva in harmonske možnosti. Aristofan v Oblakih zmerja njegove trilčke, vratolomne melodične skoke in krivulje. Uvedel je tudi hitrejši tempo in mnogo rabil kromatiko. Konservativci so mu očitali, ko je zmagal z moderno glasbo pri panatenejah v Ateni, da je »z razcepljenjem« (kromatika) »staro pesem čisto skvaril«, komed Ferekrates pa se norčuje iz njega v svojem Hironu, da je iz glasbe napravil pravi vetrni vrtinec (bržkone je s tem mislil na neprestane metabole, modulacije iz ene harmonije v drugo

ter hitre ritmične menjave) in da je »imel v petih strunah celih dvanajst harmonij«. Komponiral je ali v formi »novega ditiramba« (neke vrste zbarska kantata z virtuoznimi soli) ali pa »mlajšega noma«, ki nima z arhaičnim, strogo prekonceptivno vezanim nobenega opravka, ker pomeni niz več kontrastirajočih, prostih stavkov. Obe novi formi sta prosti vsakega idealnega reda in dasta samovolji individua čim najširšega razmaha — baš nasprotno kakor utrjene stare forme, zoper katere so novotarji nastopili.

Frinisov učenec Timotheos je zložil celih osemnajst knjig nomov za kitaro in okrog tisoč proojmijev za avlos, osemtisoč proojmijev za epe, veliko množico ditirambov in obdelav starih nomov. Takšna plodovitost skladatelja je vedno znak, da je človek v skladatelju vložil v skladbe malo globoko miselnega in globlje doživljenega, pa veliko površnih občutij. Pri vsakem zgolj čutno mislečem skladatelju vidimo kaj podobnega. No, Timotheos velja za vrhunec te romantično-impresionistične struje in je bil velik reformator. Že nazunaj je zanimivo, kakšen socialni položaj so uživali polbogovi njegove vrste. Bili so bogati, dali so se sijajno plačevati, nastopali so v razkošnih oblekah in v spremstvu slug. K Timoteju so leteli ljudje (po sodobnem viru), koder se je pokazal, »kakor tiči k sovi«.

V njegovih in njegovih sodobnikov-poetov tekstih je konec bogate idejnosti, miselne refleksije, ki je vladala v klasiki, konec pregnance in koncizne dognanosti. Tudi tekst je postal le neko dražilo za uho. Šlo je često za notranje prazen, a zunanje blesteč besedni pomp, besedno igro in prijetno duhovičenje, snovno je šlo za erotiko in bakhično eksaltacijo ali za bobneče prigodnice in osebnoobčutenjske izlive. Religiozna snov je bila malone izključena. Glasbeni formi novega ditiramba in noma — njiju formalne razlike ne poznamo — sta stremeli po čim jačjem čutnem efektu v poldramatičnem zmyslu. Timotheos je tonski obseg še bolj razširil kakor Frinis, dodal je liri še deseto in enajsto struno in tako (po Suidasu) »napravil muziko bolj prijetno«. Bržkone je ustvaril ti dve formi:

h c d e f g a b c d    in    h c d e f g a h c d e

od katerih je prva, desettonska, sestavljena iz treh zvezanih, druga pa iz dveh zvezanih in enega ločenega tetrahorda. Na takšni liri je bila vsekakor možna velika izbira harmonij, da jih je pevec lahko poljubno menjal tudi v istem glasbenem kosu. O njem, kakor tudi o sodobnikih Filoksenu in Telestu pričajo, da so rabili tudi v isti pesmi dorščino, frigijščino in lidijščino, mešali diatoniko, enarmoniko in kromatiko ravno tako kakor metra in ritme. Zelo česte modulacije so bile v modi, tako da zmerja Ferekrates v Hironu, da je zadal Timotheos glasbi smrtni udarec, ko je napravil petje »kakor mrgolenje mravelj« in »raztopil glasbo v dvanajst tonov«. Na drugi strani pa hvali komediograf Antifanes Timoteja zaradi bogate menjave pestre krome, zaradi moči njegovih pesmi in pravi, da je bil kakor bog med smrtniki, ki da je resnično razumel glasbo. Celo Aristotel je hvalil njegove zборе radi »bogate melopoije«. Timotheos je resnično prišel v razvoju do pravcatega instrumentalnega programa naturalizma: v svojem Nautilu nam slika nevihto na morju. Med instrumenti mu

lira in avlos niti nista več zadostovala, poslužil se je azijskih instrumentov z večjim in finejše diferenciranim tonskim materialom.

O ostalih pristaših te struje, n. pr. o Kreksu, vemo, da je tudi pomnožil strune na liri in da je v ditirambu mešal soloarije in recitacijo z zbori, Telestes da je bil reformator skladanja za avlos, Filoksen je hodil po Timotejevih potih, Kinesias je po Ferekratu »vnesel neharmonično slamo v strofe, skvaril glasbo in postavil ditiramb na glavo«, po Aristofanu (Ptiči) pa da je skladal »od vetra in snežnega meteža bičane melodije, viseče v oblakih, okrasil ditirambe z eteričnim bliščem, temno modrino, temo in plahutanjem kril« itd. Ta individualistična in čutna glasba je čedalje bolj opuščala tekst — saj ji ni šlo za njega idejni zmisel — in se bližala čistoglasbenemu in čistoinstrumentalnemu polu, se oddaljevala od duševnosti in se bližala cenenemu ušesnemu zabavanju in tehničnim presenetljivostim. Visoka intonacija je veljala v IV. in III. stoletju za bravuro in nekemu pevcu so v II. stoletju celo vklesali na spomenik hvalo, da je trikrat kot pevec na tekmi zmagal — ne da bi mu bilo počilo grlo. Na dvorih makedonskih vladarjev so se izza Aleksandra uprizarjale simfonije stoterih instrumentov, med katerimi so bila zlasti zastopana pihala. Kmalu je zmanjkalo snovi in form, ljudje so se vseh senzacij naveličali in skladateljske moči so v stremljenju po čutni originaliteti ohromele. Kakor vsaka doba, v kateri zamro sile za stvaritev novih form, je tudi ta doba posegla nazaj v zgodovino in naenkrat je bil zopet v modi Olimpov in Terpandrov nomos, seve po svoje nakičen, hvaliti so začeli stari Olimpov »enarmonion«, stare ritme itd.

Kako so grški filozofi stare šole gledali na vse to, nam je priča Platon, filozof reakcije v idealističnem zmyslu. On, kakor deloma Aristotel, sta v času Timoteja, Filoksena, Lizipa, Skopa, Praksitela — stala povsem izven kroga svojega časa, ki ga je tedanja umetnost s svojo čutnostjo zrcalila. Modrec, ki je zastopal svetovnonazorno teleološko svrhu vsega čutnega sveta in ustvaril etičen pojem božanstva, je v Državi in Zakonih še vedno zahteval, naj glasba kakor vse ostale umetnosti rabijo edino državi in etičnoreligiozni vzgoji. Glasba po njegovem ne sme zazibavati duš v prijetna občutja, nego mora v ljudeh vzbujati ljubezen do dobrega in sovraštvo do slabega, po njej lahko postanemo slabi ali dobri, ker ima ogromen neposredni vpliv na dušo. Sintonične in miksolidijske harmonije so mu žalobno-mehkužne (*θρηνώδεις*), torej uspavajoče in še za ženske premalo dobre. Lidijščina in jonščina sta mehko-razkošni in sposobni za slavnostne obede — poštena država bo trpela le dvoje harmonij: táko, ki hrabri k velikim delom, dviga, osrečuje, verski poučno deluje, in táko, ki navaja k miru pri delu. Novotarstva se je treba po Platonu varovati, zakaj, kakor je že Damon ugotovil, vsaka novost v glasbi spravi lahko vso državo v nevarnost. Glede ritma je treba dobro premisliti, kakšen povzročča neprostost, prevzetnost ali celo besnost. Zakonodajec mora skrbeti za to, da se tako v ritmu kakor v harmonijah zreali duša zmernih, hrabrih in pravičnih mož in da dobe moški vzvišeno in hrabrečo glasbo, ženske pa mило in dostojno. Država mora prepovedati instrumente z mnogimi strunami. Čista instrumentalna glasba je zanič, ker pri njej ne veš zakaj gre. Takšna glasba ni umetnost nego nekaj

cirkuškega (*ἀμωσία και θανατοπογία*), stremi samo po prijetnosti (*ἡδονή*) in ne posnema dobrega. Druhal vsega tega ne razume, zato pa je treba otroke vzgajati pametno, da si bosta njih gimnastična in glasbena vzgoja v lepem ravnovesju. V Lahesu pravi Platon, da resnično muzikaličen ni tisti, ki zna harmonije in igra instrumente, nego oni, ki svoje življenje in dejanja enotno etično uglasi, to je, v dorski, ne pa v jonski, frigijski ali lidijski harmoniji. Tako Platon, učenec Sokratov (pozna se mu Sokratova teorija o potrebnosti in smotrnosti v umetnosti), ljubitelj Pitagore (na katerega etično teorijo je prilagodil svojo), veliki idealist, o umetnosti. V teh mislih se zrcalita i obsodba tedanje umetnosti i potrditev arhaično-klasičnega nazora o »estetsko-etičnem«.

Aristoteles, njegov učenec, ima mnogo njegovih misli, vendar je kot otrok druge polovice IV. stoletja mnogo dlje v čutnih koncesijah kakor Platon. Glasba mu ni samo izključno etično vzgojna zadeva (*παιδεία*), nego ji prizna tudi vrednost nečesa, kar lahko služi duhoviti — zabavi (*διαγωγή*), ali celo razveseljajoči igri (*παιδία*), vendar zahteva zadnji dve le za pametne može, ne za otroke. Pri diagoge se pridruži čutni hedone še etični učinek, zveza obeh je osrečujoča za življenje (*τὸ εὐδαιμονεῖν*). Zgolj zabavi služi samo tista izumetničena in razkošna glasba, kakršno podajajo virtuozi na koncertih. Neizobraženi poslušalci se radujejo samo ob rokodelskih efektih virtuofov (*ἀγωνίσται, τηχνίται*), ki stoje v isti vrsti z rokodelci in težaki (*βάρανσοι και θῆτες*). Višja od čutne je katartična komponenta glasbe, oni njen učinek, ki razbremenjuje in očiščuje duše: žalosten človek se ob žalobni glasbi utolaži. Najvišji poklic glasbe je učinkovati na arete in etos, nato sledi glasba, ki govori srcu in končno ona, ki je nastala zgolj zaradi ušesne prijetnosti. Skladbe so ali praktične, če hrabre k dejanjem, ali entuziastične, če bude navdušenje, ali pa etične. Glede etosa harmonij pravi Aristoteles, da je miksolidijsčina pripravna za ganljive tožbe in da so nižje uglasene skale mehke. Frigijsčina mu je entusiastikos, sreda med njo in miksolidijsčino pa je umerjena (*μέσος τε και καθησσεκώτης*) dorščina. Podobno je z etosom ritmov. Za mladino je dobra blesteča, briljantna, a solidna lidijsčina, vzgojna harmonija pa je le dorščina.

Aristotel je neprimerno bolj znanstven kakor Platon, je utemeljitelj prve eksaktne glasbene estetike, je pa pristaš umerjenega realizma, ki hoče biti pravičen in objektivni obema komponentama.

Kmalu po prvem razmahu helenistične glasbene revolucije zavlada v sporočilih o nadaljnji usodi glasbe v Grčiji neka tišina. Nobeno imenitnejše skladateljsko ime se ne pojavi več, v odlomkih čujemo o instrumentalnih monstrekoncertih, o prenosu grške glasbe med vojaški rimski narod, ki glasbe ni več gojil. Bodisi da je nastopilo pomanjkanje večjih skladateljskih osebnosti, bodisi da je tvorna moč antičnega Grka zares opešala — značilno je, da se je v času, ko je umetnost tako opešala, dvignila teorija do najvišjega razmaha. Glasbena znanost datira pri Grkih nekako od Pitagore sem. Njegovi učenci, kakor Filolaos, Hipasos in zlasti Arhitas so izpopolnjevali njegovo teorijo in zlasti zadnji slovi za prvega teoretika, ki je povsem pravilno definiral ton kot tresljaje zraka. O hvaljenem in plodovitem teoretiku Lasosu iz Hermione ne vemo skoraj ničesar, konec IV. stoletja pa se pojavi eden največjih

antičnih teoretikov, Aristoksenos iz Tarenta (deloval okoli 320—300), čigar teorija pomeni popolno reakcijo na smer pitagorejskih kanonikov z njihovo matematično mersko teorijo tonov na monohordu. Po Suidasu je zapustil kar 453 teoretskih spisov, ohranjen je pa samo njegov »harmonikon stoiheion« in majhna razprava o ritmiki. Bistvena razlika med pitagorejsko kanoniko in med aristoksenovsko harmoniko, kakor so jo nazvali, je v tem, da je Aristoksen pitagorejskemu, matematično-idealnemu »nus« v glasbi zoperstavil čutni posluš (ἀκοή) in zaznavo (αἴσθησις), ki sta mu edina odločilna pri presojanju glasbe. S tem je idealizem tudi teoretski pokopan. Aristoksen je spoznal, da posluš in matematika v glasbenih spoznanjih divergirata in je postavil mnenje, da samo človek daje smisel harmonijam, da je duša neka napetost telesa, ki kakor lira poda to ali ono harmonijo, sledeč bistvu in obliki telesa. Tako je Aristoksen teoretski utemeljil — moderni dvanajstpoltonski temperirani sistem, postavil norme konsonancam (symfoniai kvarta, kvinta, oktava, oktava in kvarta, oktava in kvinta) ter celo začel ločiti mali in veliki cel ton ( $\frac{8}{9}$ — $\frac{9}{10}$ ), definiral za najmanjšo porabno tonsko vrednoto četrton (kakor Aristotel, njegov sodobnik) in se navduševal za melopoijo, z eklektično izpuščenih lihanom(g) v arhaični maniri. Kromatiko je imenoval dobro za sladkoginjene ljudi, enharmoniko pa, ki je tedaj že propadala, za najlepši spol.

Tako je Aristoksenos tudi teoretično podprl glasbeni naturalizem helenistične dobe, dočim so ostali čedalje bolj razširjali tonski material. Nikomahos ima že petnajsttonski sistem tele mešane vrste (A je proslambanomenos, dodejani ton):

A H C D E F G a h c d f g a

novopitagorejec Eukleides (III. stol.) pa konstruira vezano-ločeni sistem že:

A H C D E F G a b c d h c d e f g a

ki postane neizpremenljiv sistem (ametabolon), normalen na višku razmaha antične glasbene teorije. Zlasti se je razmahnila glasbena znanost v aleksandrijski šoli (Klaudij Ptolemaj, Eratosten), boji med novopitagorejci in harmoniki pa so se vršili še po Kristusovem rojstvu.

O glasbi zadnjega četrtsočletja pred Kr. ne vemo nič določnejšega, pač pa imamo poleg fragmenta iz Evripidovega Oresta ohranjena iz srede II. stoletja dva himna delfskemu Apolonu, iz II. ali I. stol. pred Kr. pa skolijski Seikilosu. Iz časa po Kristusovem rojstvu so ohranjeni: pajan na samomor starejšega Aiaksa (o. 160 po Kr.), tri Mesomedove himne Heliosu, Nemezi in Muzam (II. stol. po Kr.), himen iz Oksirinha v Egiptu (konec III. stol.) in fragmenti instrumentalnih skladb iz nedoločljivega časa.

Apolonov himnus iz sr. II. stoletja se začne s κέκλυθ' Ἑλικόνα in ima prva dva dela še precej dobro ohranjena. Opevata Fojbosa ter pozivljeta k njegovemu češčenju, ki je s puščicami ubil zmaja. Tretji del prosi za blagoslov rimskemu gospodstvu, pa je zelo pomanjkljiv. Prvi del je v dorščini, frigijski uglašen, z mese h, ki se večkrat ponovi in se del z njo zaključí. Sklepamo, da je mese igrala podobno vlogo kakor moderna tonika. Par taktov je zašlo iz ločenega v vezani sistem, arhaičen kolorit daje skladbi pomanjkanje tona a.

Drugi del se začneja v vezanem sistemu in kmalu modulira v hipodorščino ter enharmoniko, pa se vrne zopet k frigijski diatoniki. Melodija je strogo vezana na govorni akcent, poudarjeni zlogi so dobili visoko noto ali dvonotni melizem, ki včasih odlikuje tudi smiselno važno besedo. Kompozicionalno je melodija sestavljena iz stalno se ponavljajočih modelov in ima  $\frac{3}{8}$  metrum mešan s  $\frac{6}{8}$  metrom.

Seikilova pesem je bila vklesana na nagrobniku in želi pokojnemu, da bi ne bil več deležen žalosti in otožja, zakaj kratko je življenje in čas zahteva svoje. Po harmoniji je frigijska z mese as v iastični uglasbitvi (moderno 5) in je kakor tekst komponirana v določne štiri dele, od katerih sta si srednja nekako simetrična, prvi pomeni dvig melodije, zadnji pa njen padec do hypate meson, ritem  $\frac{6}{8}$ , na nekih zlogih so 2 do 5 tonski melizmi, ki učinkujejo tuči kot kadence. Obe melodiji imata ambitus oktave. Kdo ve kaj vpogleda v antično glasbo nam ta neznatna anonimna drobca ne dasta.

Toliko o stilu helenistične glasbe. Upodabljaljoča umetnost helenizma očituje analogne stilne elemente, formalno in vsebinski. Če pogledamo plastiko enega najzanimivejših plastičnih spomenikov helenizma, relief s Zevsovega oltarja v Pergamu (1. tretjina 2. stoletja pred Kr.), vidimo tam predstavljeno sceno boja z giganti (gl. Dis 1951, pril. 10 c), ki simbolično aludira na boje med Atalidi in Galati. Na prvi pogled gre tu za povsem drugačno umetnostno naziranje, kakor pa ga kažejo ostale naše reprodukcije iz arhaike in klasike. Arhaične nomične geometrije in matematike tu ni več, klasične umerjenosti in statike tudi ne, zavladalo je gibanje, ki je zvilno gručo teles v razburkano valujočo maso telesnih in duševnih naponov. Telesa so anatomski precizno ustvarjena, prav podrobno naturalistično, vendar ta telesa niso notranje in idejno pomembna, zakaj vse na tem reliefu je izdelano v prvi vrsti za čutni efekt dinamičnega kontrasta med svetlobo in senco, za efekt, ki pomeni v plastiki vrhunec čutnega elementa. Ves »etos« tega reliefa je v dinamiki gibanja in mrgolenju svetlob in senc, presenetljivih ritmih, v naturnosti mišic in gibov — kakor je pač okus, aisthesis, neposredno zahteval, tako so nametana telesa v friz kakor členi v glasbeni ditiramb. Vidimo torej v tej plastiki isti pozno-antični »impresionizem«, ki smo ga teoretski sledili v grški glasbi te dobe, iz določene duhovnosti more v vseh panogah udejstvovanja potekati le strogo določen stil.

Komaj sive sence žive grške glasbe se še dado rekonstruirati iz popisov in sporočil, ki pa si včasih med seboj tudi nasprotujejo. Stotina problemov še čaka razjasnitve, toda čas je strl že toliko virov, da bo težko kdaj posijala luč vanje. Ni pa čas strl etosa glasbe grške antike, tudi je vsaj za abstrakten razum mogoče rekonstruirati stilna pota te glasbe. V njej slutimo na začetku sveto tvorbo kulturnega kolektivnega nomosa, ki je ves za božanstvo, sledimo potem epično dobo daktilične rapsodije, ki nakaže prvi preokret k posvetnosti, vidimo veliko dobo grške lirične renesanse VII. in VI. stoletja, ki se živahno poganja k polu naturalizma, dalje klasično reakcijo tragedije in njenega idealističnega realizma, končno pa obrat v absolutni naturalizem helenizma, v nasprotni stilni pol kakor v arhaični dobi, v skrajni individualizem in čutnost.

V okviru formalnega enoglasja se je odigrala cela vrsta zgodovinskih stilnih men, dokler kulturna in ustvarjajoča moč antičnega Grka ni opešala v čutnem mehkužju, se razbila v brezskrajnem individualizmu in — zamrla. Kulturna središča so se prenesla na zapad, kjer so sveže barbarske moči ustvarile nove podlage za novo — krščansko umetnost.

Literatura. H. Abert, *Antike Musik*, Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig—Wien, 1924. — Curt Sachs, *Antike Musik*, Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, 1930. — Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1901. — Ambros, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1862. — C. Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft*, Leipzig, 1928. — Erich Frank, *Mathematik u. Musik und der griechische Geist*, Logos, 1920/1. — H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899. — H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905. — C. v. Jan, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig, 1895. — Alma Sodnik, *Zgodovinski razvoj estetskih problemov*, Ljubljana, 1928. — J. v. Arnold, *Die alten Kirchenmodi, historisch u. akustisch entwickelt*, Leipzig. — M. Wundt, *Griechische Weltanschauung*, Leipzig-Berlin, 1917.

## GRMADA

BOGOMIR MAGAJNA

Inženjer Radovan Kastelic je stopil iz kritja in odšel po rebri Grmade proti vrhu. Zdaj pa zdaj se mu je spačil obraz v trpek nasmeh, ki je postal še vse bolj viden, ko mu je pogled zaplaval čez pokrajine. V nedogled so se širile — tu in tam kaka gora, tu in tam vinogradi, tu in tam bele vasi — ležale so v sinjini ozračja za prosojnimi tenčicami plašno, kakor da bi jih bilo strah pred nečim strahotnim, ki se je bližalo vse te dni, tu in tam kak bor, žalosten, teman sredi sivine kamnov — po belih cestah ob obzorjih neskončne vrste vojakov in voz in pisk lokomotive, ki je od nekje, kakor iz nevidnosti raztrgal gluho mrko molčanje. Inženjer je iskal zelenja, da bi se skrtil pred pekočim solncem. Našel je na vrhu nekaj brinjev. Sedel je za nje na ojstrico, pomešano s šopi resja, in se naslonil na ploščati kamen. A tam onstran gore je bila slika vsa drugačna. Od Timave, Devina in morja vse gori do Gorice so gorele vasi. Skoraj ni bilo videti ognjev, a dim se je kotalil visoko v nebo in črnil modrino nad seboj. Le v presledkih se je skozi te strašne megle zalesketala Soča. In vendar ni bilo slišati strelav in grmenja. Pred nekaj urami so utihnili glasovi, ki so poprej blazneli po ozračju.

Inženjer je vzel iz torbe polo papirja in ga razgrnil po kamnu. Rad bi pisal, toda tiste trpke poteze na obrazu so se mu naenkrat izbrisale. Iz oči so mu pritekale solze. Zajokal je glasno in sunkoma. Jokal je skoraj celo uro, ne da bi skušal zaustaviti bolečino, ki se ga je polastila vsega. Potem se je še enkrat ozrl na goreče vasi in se tiho nasmehnil. Prijel je svinčnik in pisal.