

Mousikē i *ethos* u Grka¹

DAMIR BARBARIĆ

“Muzika Grka izgubljena je nepovratno. Kako su umrli njezini pjevači tako su uništeni i njihovi instrumenti. Preostale su samo žalosne, tona lišene krhotine. Posjedujemo tek note zapisane uz nekoliko pari fragmenta stihova, a i one potječu tek od kasnijih, uznapredovanih stoljeća antičkoga duhovnog razvitka. Ukoliko ih se uopće uspije jednoznačno dešifrirati, što jamči da ih se danas može tonski ispravno otpjevati? Kao nijedna druga umjetnost Grka, mnogo više nego kiparstvo i pjesništvo, njihovu muziku zadesila je potpuna propast.”²

Ove riječi osvjedočenog poznavatelja starogrčke muzike treba uzeti krajnje ozbiljno. Pri susretu s rijetkim, hvalevrijednim naporom ostvarenim rekonstrukcijama te muzike ostajemo zaprepašteni i gotovo odbijeni, i to ne samo u prvom času, nego trajno. Njezina tuđost i nepristupačnost s vremenom se ne smanjuje, nego štoviše raste i postaje sve snažnijom. Naše uho, već više od petnaest stoljeća naviknuto na kompleksne harmonije istodobno zvučćeg višeglasja, zatečeno je jednostavnošću, pače siromaštvom linearne melodije grčkoga jednoglasja. Naglašeno prvenstvo ritma koje kao da koči i narušava melodijski tijek, kao i u njezinu središtu na prikriveni način prisutna tišina, koja kao da bi u svakom trenutku mogla izbiti i poništiti svaki zvuk i ton, na koncu i linearno monokromno tonsko izvođenje koje izaziva dojam tegobne monotonije – sve to i mnogo sličnog dovodi nas pri pomnijem slušanju u neskrivenu nelagodu.

Možda je baš ovdje pravo mjesto za iznošenje događaja što ga pripriopćuje jedan drugi znalac stare grčke muzike. Na prijelazu devetnaestoga u dvadeseto stoljeće održano je na *Trinity College* u Dublinu predavanje o muzici udaljenih vremena i svjetskih područja. Pritom nijedna muzika nije naišla na toliko nerazumijevanja, pa čak i otvorenog odbijanja kao

¹ Autorov prijevod izlaganja “*Mousikē bei den Griechen*” na simpoziju “*Kunst, Erkenntnis, Wissenschaft. Formen des Wissens von der Antike bis heute*”, održanog 23–25. veljače 2010. na Sveučilištu Vechta. Izvorna verzija pripremljena je za tisak u zborniku simpozija.

² Wegner (1949), 5.

upravo starogrčka, predstavljena izvedbom izgubljene i tek naknadno na temelju sačuvanih fragmenata i izvješća iz druge ruke pomno rekonstruirane himne. Nakon izvedbe svi su prisutni muzičari ostali primjetno razočarani, budući da je himna za njihove uši, kako su rekli, među svim drugim izvedenim djelima manje civiliziranih nacija, koje bi se barem moglo označiti sirovima, barbarskima i u najvećoj mjeri monotonima, stajala posve osamljena u svojoj apsolutnoj lišenosti značenja i nerazriješenosti ružnoći.³ Doduše, historičar muzike koji pripovijeda o tom događaju odmah upućuje na to da ta tako snažno osjećana tuđost i “nerazriješena ružnoća” (unredeemed ugliness) himne trebaju postati poticajem za pitanje o našoj vlastitoj sposobnosti shvaćanja i pojmu lijepog koji joj je u temelju. Ali neovisno o tomu, začudno iskustvo ostaje. Za nas je muzika starih Grka, posreći li se da iz oskudnih ostataka bude barem donekle pouzdano rekonstruirana, strani tonski svijet. Do nas ona dopire, ako uopće, kao iz nekog drugog svijeta.

A opet, znamo da je za stare Grke muzika bila nešto središnje. U njoj su osjećali neku sasvim elementarnu moć: “Posredstvom moći tonova i ritmova čini se da u čovjeku padaju uobičajene međe i granice te da mu se otvara pogled u bezdan iz kojeg proizlazi i njegov vlastiti život i cijeli svijet vidljivoga.”⁴ Muzika je u Grka bila živa osnova i određujući obzor svih bitnih očitovanja života. Svaki odlučujući, svagda svetkovno ista-

³ Macran (1902), 2: “It was the unanimous verdict of all the musicians present that, while this music of the less civilized nation was often crude, barbarous, and monotonous in the highest degree, the Greek hymn stood quite alone in its absolute lack of meaning and its unredeemed ugliness; and much surprise was expressed that a nation which has delighted all succeeding generations by its achievements in the other arts should have failed so completely in the art which it prized and practiced most.”

⁴ Frank (1923), 1. Među novijim misliocima muzike osobito se Wagner – premda je trajno bio pod snažnim utjecajem Schopenhauerove metafizike muzike – izdvajao sigurnim i jasnim pogledom na obuhvatnu i nenadmašnu značajnost žive *mousikē* za Grke. Zacijelo je vrijedno jednim duljim navodom upozoriti na njegovo opće karakteriziranje: Wagner (1911–1914), 120 i d.: “Teško je sebi jasno predočiti na koji je način muzika oduvijek izražavala svoju osobitu moć u odnosu na pojavni svijet. Mora nam se činiti da je muzika Helena unutarne prožimala sam svijet pojava i da se stapala sa zakonima njegove zamjetljivosti. Pitagorine brojeve se zacijelo može živo razumjeti samo iz muzike; prema zakonima euritmije gradio je arhitekt, prema onima harmonije kipar je shvaćao ljudski lik; pravila melodike činila su pjesnika pjevačem, a iz korske pjesme na pozornicu se projicirala drama. Posvuda vidimo kako unutarjni zakon, koji se može razumjeti samo iz duha muzike, određuje vanjski zakon koji uređuje svijet zrenja: pravu antičku dorsku državu, koju Platon iz filozofije pokušava zadržati za pojam. Pače su i ratni poredak, bitku, vodili zakoni muzike s istom sigurnošću kojom su vodili ples.”

knuti događaj u ritmički raščlanjenom životu pojedinca, poput rođenja, vjenčanja, smrti, pobjede, rastanka, u još većoj mjeri svaka odlučujuća javna prigoda, poput rata, svečanosti, natjecanja, društvene igre, ali prije svega sve različite forme pobožnog štovanja bogova – sve se to zbivalo u zvučućem svjetlu muzike. Muzika je za Grke sve do vrhunca njihova duha u trećoj četvrtini petog stoljeća pr. Kr. bila u tako dubokom i neposrednom odnošenju sa životom da se čini više nego upitnim smije li je se uopće označiti 'umjetnošću', misli li se pod tim slobodno stvaranje lijepog i njegovo ukusom vođeno uživanje. Umjetnosti shvaćenoj kao estetsko zadovoljstvo grčka muzika prethodi i povijesno i po samoj stvari: "Ako se prema modernom shvaćanju u umjetnosti vidi lijepu umjetnost, a u lijepom ono što se sviđa bez svrhe, tada klasična grčka muzika, kao i uopće grčka umjetnost sve do vrhunca klasičnoga doba, još uopće nije umjetnost."⁵

Jasnu spoznaju o jedinstvenosti i osobitosti te muzike i dubokoj razlici koja je dijeli od svega što će nakon toga u povijesti vrijediti kao muzika nalazimo ponajprije u Platona, u čijem je djelu "starogrčko nasljeđe još jednom po posljednji put sabrano sa snažnom samosviješću i mjerodavnom mudrošću" i čije nam je djelo upravo zato "veleban ulaz, koji nam otvara pristup jedinstvenome starogrčkom svijetu".⁶ U na njega oslonjenoj tradiciji to je znanje ostalo stoljećima sačuvano ponajviše u krugovima novoplatonika i novopitagorovaca. Tako primjerice nepoznati, očito Plutarhu sasvim bliski autor u kratkom spisu *O muzici*, osobito važnom za povijest muzike, najprije ustvrđuje da Grci u ranije vrijeme još nisu poznavali takozvanu teatarsku muziku (τὴν θεατρικὴν μουσικὴν) i da je sve njihovo muzičko umijeće (ἐπιστήμη) bilo posvećeno čašćenju bogova (θεῶν τιμῆν) i odgajanju mladeži, da bi zatim s pogledom na tu izvornu muziku onu njemu suvremenu proglasio očitim proizvodom propadanja: "Danas je pak stanje propadanja (τὸ τῆς διαφθορᾶς εἶδος) dospjelo tako daleko da više uopće nema sjećanja na odgojnu vrstu (τοῦ παιδευτικοῦ τρόπου) muzike i da je više nitko ne razumije, već se svi koji se muzikom bave okreću teatarskoj muzici (τὴν θεατρικὴν μουσικὴν)."⁷

⁵ Wegner (1949), 183. Usp. Abert (1899), 56 i d.: "Tako muzika Helena, barem ona klasičnog vremena, nije nikad postala samostalnom umjetnošću u našem smislu." Također Frank (1923), 1: "Muzika dubljim duhovima među Grcima uopće nije bila jedna umjetnost pored drugih, nije im bila puki estetički užitek, ma koliko da su i njega osjećali. U svijetu tonova oni su vidjeli zadnje objavljenje bitka, kozmičke prasile koja sve proizvodi."

⁶ Wegner (1949), 170.

⁷ Ps-Plutarchus, *De musica*, 27, 1140D–F, u Plutarh (1967), 412–414.

Starogrčka *mousikē* već je samim prijevodom imenicom “muzika” izložena opasnosti pogrešnog razumijevanja. Jer grčka riječ ἡ μουσική nije pravi supstantiv, nego prilog, kojim se naznačuje samo to da ono njime označeno bitno pripada božanskome okružju Muza. Stoga bi možda primjerenije bilo ἡ μουσική naprosto prevesti kao “ono muzičko”,⁸ čime biva imenovano sve ono što dolazi od Muza i njihova predvodnika Apolona te vrijedi kao uzvišeni posjed tih božanskih moći. Takvo je shvaćanje na nenadmašan način do izraza došlo u doista veličanstvenim početnim stihovima Pindarove prve pitijske ode, koji zazivaju svetkovni sklop u kojem su u jedinstveno zbivanje sabrani zlatna lira, svetkovni ples, koji se kreće u skladu s njezinim titrajućim strunama, i pjevač, koji isto to titranje pomno osluškuje. Taj trostruki cjeloviti sklop istodobnog titranja i uzajamnog osluškivanja Pindar naziva “zajedničkim, dobro odmjerenim, točnije pravdom praćenim posjedom (σύνδικον κτέανον) Apolona i Muza ljubičastih kovrča”.⁹

Upravo taj jedinstveni sklop pjesme, instrumentalne pratnje i korskog plesa treba neprestano imati pred očima hoće li se shvatiti sva osobitost grčke muzike. Već u Homera pjesma i svirka svagda pripadaju zajedno, pri čemu im se već tamo veoma često, a kasnije u velikoj korskoj lirici, kao i u klasičnoj tragediji i komediji, čak u pravilu, kao treće pridružuje ples. Pjesnik tamo nastupa ujedno i kao kompozitor, a često i kao vođa plesnog kora. Osobito se u korskome plesu *mousikē* pokazuje u svojem izvornom jedinstvu, naime kao istodobno pjevano pjesništvo, instrumentalno tonsko izvođenje i sređeno gibanje plesa: “Kad su Grci govorili o *mousikē*, to jest o muzičkom umijeću, umijeću Muza, nisu mislili samo na muzikalnu umjetnost, na muziku u današnjem smislu, nego na jedinstvo riječi, zvuka i gibanja (ples).”¹⁰ Samostalna tonska umjetnost u smislu onoga što se kasnije označava imenom muzike tu dolazi sasvim

⁸ Georgiades (1958), 80: “Riječ *Musikē* izvedena je od *Musa* (= Muza) i znači ponajprije nešto kao ‘(ono) što pripada Muzama’. Neobično je to da riječ od samog početka nastupa u substantivnom značenju, premda je prema gramatičkoj formi prilog.”

⁹ Pindar (1947). Usp. Barbarić (1999), 95 i d.

¹⁰ Ritoók (2004), 11. Usp. Georgiades (1958), 7: “Muzika je u Grka – misli se na starije vrijeme, otprilike do kraja 5. stoljeća pr. Kr. – nerazrješivo povezana s jezikom. Ona je u jeziku sadržana toliko da, pogleda li se točnije, izraz ‘grčka muzika’ nema opravdanja. Doduše, postojala je i instrumentalna muzika, ali samo na rubu. Muzika kao obuhvatna, obvezujuća pojava nije bila nešto samostalno. Nju se ne može shvatiti odvojeno za sebe, nego je samo jedna strana nečega totalnog, jedna strana sposobnosti govora, jezika, stiha, jedna strana one zbiljnosti koja se zvala μουσική (*Musikē*).”

rijetko i više kao iznimka. Završetak najvišeg cvata grčke *mousikē* i početak procesa koji nisu samo Platon ili recimo Aristofan prozreli kao proces propadanja odlikuje se prije svega time da se najprisnije srasli sastavni dijelovi negdašnjeg jedinstva onog muzičkog, naime pjesništvo, tonsko umijeće i ples, jedni od drugih odvajaju i razilaze, pri čemu svaki od njih postaje sve neovisnijim i samostalnijim te ide dalje vlastitim putem kao posebna umjetnost. Odlučujuća prekretnica u uspostavi tog procesa jest druga polovina petoga stoljeća pr. Kr.:

Sa zalaskom muzikalno oblikovane tragedije i značajne korske lirike, s promjenom agresivne političke komedije s njezinim parabazama i dugim korskim pjesmama u bezazlenu, uveseljavajuću igru, s razvitkom umijeća govorene riječi u 4. stoljeću nestaje i posebni ugled muzike. Ranije s toliko umijeća oblikovani korovi u dramama se kao umetak dodaju samo još prema potrebi. Kako je bilo s instrumentalnom muzikom, koja je postajala sve samostalnijom, jedva da se može doznati. Premda tijek razvitka ne možemo slijediti na očuvanim muzičkim djelima, ipak je, dijelom i s obzirom na razvitak drugih umjetnosti, dopušten zaključak da se u tom stoljeću i za muziku završava prava stvaralačka epoha.¹¹

Može se pretpostaviti da bi pokušaj ulaska u trag tom davno izgubljenom jedinstvu starogrčke *mousikē* za nas današnje mogao – s onu stranu kulturno-historijskog i umjetničko-historijskog, duhovno-arheologijskog ili sličnog tematiziranja – biti od eminentne filozofijske važnosti. Dakako, to se predmnijevanje može potkrijepiti samo konkretnim pokušajima, od kojih je jedan i ovaj što slijedi. S obzirom na gotovo potpuni nedostatak znatnijih zornih, točnije slušnih ostataka, ali još više s obzirom na tuđost te muzike i gotovo nepremostivi jaz kojim je od nas odijeljena, nemoguće je izbjeći stanovitu apstraktnost ovdje poduzetih razmatranja. S druge strane, budući da se srećom možemo osloniti na ne sasvim zanemarive ostatke grčkih i kasnijih filozofijskih razmatranja o muzici, dopušteno se nadati da ćemo na tom putu pristupiti korak bliže ako već ne samoj živoj *mousikē*, onda barem njezinu filozofijskom shvaćanju i tumačenju.

Za ishodište uzimamo izlaganja kasnog Platona. Jer premda su iznimno važne napomene o muzici raštrkane posvuda u njegovu djelu, a ponegdje, osobito u *Politeji*, štoviše sabrane gotovo do sustavnog prikaza, tek mu je u zadnjem djelu *Zakoni* uspjelo primjereno pokazati muziku u njezinu odlučujućem značenju za cjelinu kozmičkog i ljudskog života, koje je u cjelokupnom ranom razdoblju Grka vrijedilo kao posve neupitno. S obzirom na sve dosad rečeno, neće biti čudno da i

¹¹ Neubecker (1994), 5.

Platon, kad govori o muzici, misli uvijek na izvorno jedinstvo pjevane i instrumentalno praćene pjesme zajedno s pripadajućim plesom. I njemu je korski ples najbolje očitovanje obuhvatnog jedinstva *mousikē*, ukoliko su u njemu prisutni i pjesma i instrumentalno tonsko izvođenje. Čini se stoga da se bliža odredba biti tog obuhvatnog jedinstva može najprije dobiti iz odgovora na pitanje o njegovu podrijetlu.

U čemu se dakle sastoji to jedinstvo i odakle potječe? Prema Platonovu uvidu ono se sastoji u svaki put drukčije uobličenom poretku gibanja, iz čega dalje slijedi da je upravo gibanje temelj svih sastavnih dijelova odnosno momenata *mousikē*. Iako Platon u tim pitanjima, kao uostalom i inače, ne postupa uvijek terminologijski jednoznačno i koherentno, može se ustvrditi da su prema njegovu shvaćanju osnovni elementi cjelokupne *mousikē* ritam i harmonija, pri čemu je ritam određen kao red gibanja kako tijela u plesu tako i glasa u pjevanju, a harmonija kao jednaki takav red u okružju glasa, odnosno tona.¹²

Ali kako još točnije shvatiti to gibanje u temelju cjelokupne *mousikē*? Očigledno je da se tu ne može raditi o onom uobičajenom i uhodanom pojmu kojim je svojedobno Aristotel gibanje bio odredio kao mehaničko premještanje neke postojeće stvari s jednog mjesta na drugo, i to unutar obuhvatnog i homogenog prostora, geometrijski predstavljenog pomoću sustava ravnih crta protegnutih u tri dimenzije. Jednako se tako tu ne može misliti na takozvano kvalitativno gibanje, to jest na puku mijenu različitih stanja na nečemu postojećem, što im svima leži u osnovi i pri svoj toj mijeni ostaje nepromijenjeno i samom sebi jednako. To uostalom naznačuje i sam Platon, kad na prvom od mjesta na kojima u *Zakonima* o tome govori određuje harmoniju, dakle red glasa odnosno tona, kao ono što nastaje iz sjedinjenja i miješanja visokih i niskih tonova (τοῦ τε ὀξέος ἄμα καὶ βαρέος συνκεραυνυμένων), dok na drugom pjesmu označava kao gibanje glasa (ἡ τῆς φωνῆς κίνησις). Ovdje se u smisao tih odredbi još ne možemo izravno upustiti. Zadovoljimo se privremeno tvrdnjom da cjelokupna *mousikē* svoje podrijetlo ima u gibanju, uz napomenu da 'gibanje' ovdje još treba misliti u sasvim neodređenoj širini, koja dopušta da se pod taj pojam podvede jednako tako čisti tijek melodije kao i ritmička izmjena visine tonova.

Da bismo u drugom koraku pobliže odredili osobitost gibanja o koje-mu je tu riječ, bacimo nakratko pogled na u Grka zasnovanu i izgrađenu

¹² Platon, *Leges* 664e. 672e. Usp. Platon, *Resp.* 398c. Platonova djela navode se prema izdanju J. Burneta, Oxford, 1900 i d.

fizikalnu akustiku. U njoj se u prvom redu radi o šumu (ψόφος), zvuku (φθόγγος) i glasu odnosno tonu (φωνή) kao uvjetima sve muzike, zatim o sluhu i o zraku kao općenitom mediju sluha i slušanja, te na koncu o uzroku pojedinačnog zbiljskog šuma i zvuka. Donekle je iznenađujuće da s obzirom na sva ta pitanja od Demokrita i Arhite preko Platona i Aristotela do Teofrasta i Aristoksena vlada upadljivo suglasje. Kao medij šuma općenito se prihvaća zrak, a njegovim se uzrokom smatra udarac (πληγή), kojim zrak iz stanja mirovanja i tišine biva doveden u gibanje. Platon zvuk određuje kao zrakom posredovano i u njemu se širće gibanje udarca, a slušanje, nešto pojednostavnjeno rečeno, kao prihvaćanje toga gibanja i njegovo posredovanje unutaranjem sjedištu duše.¹³ I Aristotel je sličnog nazora: “Zbiljski šum (ψόφος) nastaje uvijek kao šum nečega u odnosu na nešto i u nečemu. Jer udarac (πληγή) je taj koji ga proizvodi. [...] Udarac pak ne nastaje bez gibanja (φορᾶς).”¹⁴

Kod pitanja o podrijetlu udarca stavovi se ipak razilaze. Tako su na primjer Teofrast i svi više empirijski usmjereni aristotelovci udarac pokušavali objasniti mehanički, naime kao sudar dvaju ili više tijela koja se gibaju: “Najprije su zamijetili da nikakav zvuk ne može nastati ako neke stvari ne udaraju jedne u druge. A udarac nastaje, tako kažu, kad se tijela koja se gibaju susretnu i udare jedna u druga. Tijela koja se gibaju u suprotnom smjeru izazivaju zvuk kad se susretnu i istovremeno izgube napetost jednih spram drugih (ἀπαντιάξαντα ἀλλάλοις συμπέτη)...”¹⁵

Da takvo objašnjenje ne seže dovoljno daleko očito je već iz toga što se u njemu mehanički shvaćeno gibanje nekog tijela prema nekom drugom uzima kao uvjet šuma, koji pak i sam biva određen kao neko gibanje. Jedno bi gibanje dakle trebalo biti uvjetom drugoga. U čemu bi se onda trebala sastojati razlika tih dvaju gibanja? I zašto bi jedno trebalo vrijediti kao temelj i uvjet drugog? Možda je odgovor skriven u onomu što je na navedenom mjestu označeno kao “napetost”. Naime, kad gibanje koje se očituje kao šum izrijekom biva karakterizirano “gubitkom napetosti”, to nužno pretpostavlja neku prethodno postojeću napetost. Bi li se onda takvo napetošću nabijeno, to znači dinamički shvaćeno

¹³ Platon, *Timaios* 67a-c.

¹⁴ Aristoteles, *De anima* (ed. W. D. Ross), 2, 419b10–13. Kad nije drukčije naznačeno, Aristotelova djela navode se prema izdanjima u okviru Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis.

¹⁵ ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ ΕΙΣ ΤΑ ΑΡΜΟΝΙΚΑ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΥΠΟΜΝΗΜΑ, u Düring (1932), 56,11 i d.

gibanje moglo pomišljati kao izvornije od onog puko mehaničkog? I kao ono koje je njegov uzrok? Treba li onda i šum, odnosno zvuk, kao najelementarniji akustički sastavni dio muzike, biti shvaćen na vodilji napetosti, sile i općenito bivanja, a ne prema modelu puke mehaničke promjene mjesta nekog već postojećeg bića?

Slutnja da takva pitanja ne promašuju dodatno je osnažena uzmu li se u obzir brojni iskazi Platona i Aristotela, ali i drugih grčkih mislilaca muzike, u kojima se narav šuma, zvuka i tona izrijekom određuje kao dinamička, odnosno silnosna. Prema Platonu svaki ton postoji uvijek samo kao toliko i toliko visok odnosno dubok, i to je upravo ono bitno na njemu. Jer bez njegove visine i dubine tona uopće nema. Sama ta visina i dubina tona nisu pak drugo do hitrina odnosno polaganost njegove gibljivosti.¹⁶ U nasljeđu tih uvida silnosna bit gibanja šuma, odnosno zvuka, bit će dalje posebno istraživana i određivana osobito u Aristotela i u njegovoj školi. Tako Aristotel uz ostalo utvrđuje da pri nastajanju šuma “ono udareno [mora] biti glatko, tako da zrak u jedinstvenoj masi biva odbačen i zanjihan (τὸν ἀέρα ἀθροῦν ἀφάλλυσθαι καὶ σεῖσθαι)”.¹⁷

Saberimo dosad kazano. Pošli smo od pitanja kako zapravo shvatiti gibanje koje se pokazalo kao podrijetlo i temelj cjelokupne *mousikē*, dakle trostrukog sklopa kojem pripadaju pjesma, ples te muzika shvaćena u užem smislu instrumentalne izvedbe tonova. Pokazalo se da to gibanje nije mehanička promjena mjesta neke postojeće stvari u geometrijski predočenom homogenom prostoru, već nešto takvo kao napetost, titranje i treperenje, stezanje i širenje, zadržavanje i sudaranje. Jezikom kasnijeg vremena moglo bi se govoriti o bitno dinamiziranoj akustici, prema kojoj se šum i zvuk zrakom gibaju kao bitno nepostojani, kolebljivi i titrajući, ‘valovi’ i ‘polja’, koji se neprestano šire i ponovno stežu, protežu i ponovno zgušnjavaju. Snaga i slabost, brzina i polaganost takvih valova gibanja onda proizvode ono što se našem uhu pojavljuje kao visina odnosno dubina tonova, općenito kao njihova kakvoća, takozvana “boja”. U tomu su Platon i Aristotel posve suglasni: “Brzo gibanje označavamo kao visoki ton, polaganije kao duboki, jednolično kao blag i gladak, njemu suprotno

¹⁶ Platon, *Timaios* 67a–c.

¹⁷ Aristoteles, *De anima* 420a20. Istom sklopu pripada i prilično složeno sročena tvrdnja da se zrak, uzgiban udarcima koji kod pjevanja ili kod sviranja frule nastaju pod utjecajem izdahnutog zraka, a kod forminge zbog titraja struna, u svojem gibanju giba slično tim udarcima koji su ga uzrokovali, i to ukoliko se “steže i rasteže, odnosno biva zadržan ili stegnut” (συστελλόμενον καὶ ἐκτεινόμενον καὶ καταλαμβάνόμενον). Ps.-Aristoteles, *De audibilibus* 800a1–11, u Prantl (1881).

kao hrapav, silovito kao glasan, suprotno tomu kao tih.”¹⁸ Ili: “Oštrina [visina] (τὸ ὀξύ) giba opažaj u kratkom vremenu veoma snažno, dok ga težina odnosno dubina (τὸ βαρύ) naprotiv giba dulje vrijeme slabo.”¹⁹

U Aristotela se nalazi i upozorenje da takvo, skroz naskroz dinamičko gibanje, to znači takvo koje je bitno nepostojano, kojeg se sila stalno mijenja, neprestano raste i opada, ne spada u područje mehanički određene fizike, već u dublje i ontologijski izvornije okružje života. On pritom za ishodište uzima naizgled banalnu razliku između pukog šuma i glasa. Glas je sasvim osobita vrsta šuma, takva koja ne pripada, kao je to slučaj kod šuma općenito, području puko prirodnog događanja, koje se zbiva automatski, dakle prema slijepoj nužnosti. Za razliku od toga, glas uvijek proizlazi iz svjesnog, prema određenom cilju usmjerenog i predodžbom tog cilja praćenog poticaja: “Glas (ἡ φωνή) je šum koji potječe od nekog živog bića”,²⁰ i to tako da “ono što udara [mora] biti i prožeto dušom (ἔμψυχόν) i imati neku predodžbu (φαντασία).”²¹

Dakle, glas je neusporedivo više no puki šum. On po svojoj biti nije tijelo i uopće ništa tjelesno, kako to tvrde Demokrit, Epikur i stoici.²² Ovim razdvajanjem glasa od pukog šuma biva i *mousikē* u cjelini izuzeta iz puko mehaničkog područja prirode i dodijeljena području slobodno se zbivajućeg života. To znači da i samoj *mousikē*, baš kao i ljudskom glasu, uvijek mora biti svojstven smisao, a to znači i razlog i svrha. Ona nije naprosto tu po prirodi, a nije niti u ljudi nastala slučajnim oponašanjem životinja, na primjer ptica, kako to smatraju različite pojavne forme sofistickog i skeptickog “prosvjetiteljstva” od Demokrita²³ do Epikura, Seksta Empirika i Filodema. Ona svoje postojanje zahvaljuje slobodnoj nakani i stoga u njoj treba vidjeti jednako tako slobodan dar, i to takav koji zbog slobode svojeg izvorišta može biti okrenut jednako dobru kao i zlu.

U skladu je s tim smještanjem *mousikē* u područje slobodnog života i onaj za Grke tipičan nazor da muzički instrumenti nisu drugo do

¹⁸ Platon, *Timaios* 67c.

¹⁹ Aristoteles, *De anima* 420a20.

²⁰ Isto, 420b5.

²¹ Isto, *De anima* 420b33.

²² VS (Diels-Kranz) 68 A 127 (= *Scholion ad Dionysium Thracem* 482,13 Hilgard).

²³ Isto, 68 B 154 (= Plutarchus, *De solleria animalium* 20, 974a). Demokritov stav spram muzike je ambivalentan i jedva ga je moguće jednoznačno odrediti. To se najbolje pokazuje pri promišljanju svakako središnjeg, ali ni do danas zadovoljavajuće protumačenog fragmenta VS (Diels-Kranz) 68 B 144 (= Philodemus, *De musica* 4 XXXVI 29, 34–39. 87 Neubecker).

proširenje i upotpunjenje ljudskoga glasa. Oni su u svojoj biti jednaki glasu i stoga se ne smiju razvijati sami za sebe, neovisno o govorećem i pjevajućem glasu. Time se objašnjava i neobična činjenica da Grci, kad govore o “glasu” kao osnovnom elementu govorenja i pjevanja i “tonu” kao osnovnom elementu muzike u užem smislu one instrumentalno izvođene, izraze φωνή i φθόγγος rabe *promisque*, pri čemu u oba slučaja odzvanja i značenje “zvuka”. U svakom slučaju, prema tom nazoru ljudski glas mora u cjelini *mousikē* imati bezuvjetno prvenstvo. Da bi se očuvala izvorna jedinstvenost te cjeline treba “stopu stiha i melodiju prisiliti da slijede govor, a ne da se obrnuto govor prilagođava stopi stiha i melodiji”.²⁴

Tim odlučnim svođenjem *mousikē* na život položen je i temelj za shvaćanje njezina odnosa spram duše. Duša za Grke nije drugo do život u njegovoj gibljivoj moćnosti. Život je pak način bitka onih gibljivih bića koja izvor (ἀρχή) svojih mnogostrukih gibanja imaju u samima sebi, dok je duša (ψυχή) ime za sam taj izvor gibanja. Pritom treba osobito imati na umu da duša nije izvor koji je, jer prethodi svim gibanjima te ih potiče i uzrokuje, sam izmaknut iz sveg gibanja, mirujući u uzvišenoj onostranosti. Naprotiv, duša je kao izvor i uzrok gibanja i sama gibana, premda na osobit i teško dokučiv način. Duša je, prema začudnom, zacijelo ne bez nakane gotovo paradoksalno zvučjećem Platonovu izrijeku u desetoj knjizi njegova zadnjeg djela, gibanje koje u gibanje stavlja sama sebe i time ujedno sve drugo.

Nakon ovog kratkog podsjećanja može biti izrečena osnovna teza našeg razmatranja: mnogostruka gibanja glasova, zvukova, tonova i plesućih tijela u *mousikē* najdublje su srodna unutarnjim gibanjima duše iz kojih proizlaze sva moguća tjelesna gibanja.

Uvid u tu temeljnu srodnost središte je svih filozofijskih promišljanja muzike u Grka. Vjerojatno potječe od Pitagore, ali u punoj ga je jasnoći formulirao njegov sljedbenik Damon u 6. stoljeću pr. Kr. Prema njegovu izrijeku, gnomski sažetom na tipičan ranogrčki način, pjesme i plesovi po nužnosti nastaju uvijek kad je duša gibana na određeni način.²⁵ Na tom stavu počivaju sva kasnija spomena vrijedna razmišljanja o zagonetki *mousikē*. Uvijek iznova ističu grčki mislioci da dušu ništa ne dira

²⁴ Platon, *Republica* 399e11: τὸν πόδα τῷ λόγῳ ἀναγκάζειν ἔπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει.

²⁵ VS (Diels-Kranz) 37 B 6 (= Athenaeus, *Dipnosophistae* 14, 628c): ὅτι καὶ τὰς ψῆδας καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πῶς τῆς ψυχῆς.

tako neposredno i ne djeluje na nju tako snažno kao upravo *mousikē* u sve tri uzajamno srasle forme svojeg pojavljivanja: “Ritam i harmonija naj snažnije prodiru u unutrašnjost duše i naj snažnije uz nju prijanjaju.”²⁶ I onda kad čovjek to neće, čak i onda kad o tomu ništa ne zna, ritam i melodija pjevanih, sviranih i plesanih gibanja prodiru u unutrašnjost njegove duše i povlače je za sobom. Od toga nema zaštite. Ne pomaže ni zatvoriti uši ni izmaknuti se iz jasnoće danjeg svjetla, ili pak svjesno odvracati pažnju i opažanje. Nesavladiva moć muzike pogađa, zahvaća i zanosi i u noćnoj tami nespjesnog, čak i snažnije no inače.

Da bi se točnije razabralo kako se i zašto to zbiva, treba spoznati osobitost sluha i njegovu različitost od drugih osjetilnih opažanja, naročito vida. U tom su smjeru osobito Aristotel i njegovi učenici izveli vrijedna istraživanja i ostavili mnoštvo značajnih spoznaja. Dojmovi triju takozvanih nižih osjetila, naime osjećanja ili dodira, kušanja i njuha, zadržavaju se tako reći na površini duše i ne potiču njezinu unutrašnjost na gibanje. No vid, koji zajedno sa sluhom pripada takozvanim višim i plemenitijim osjetilima, do neke je mjere već za to sposoban. Dojmovi koji dolaze od vidljivog dopiru, doduše, do unutrašnjosti duše i potiču je na gibanje, “ali ipak samo sasvim malo” (ἀλλ’ ἐπὶ μικρόν). Razlog je te neobične činjenice prema Aristotelu u tomu da su ono što se opaža na vidljivom prije svega likovi i boje, a oni sami pak nisu drugo do znakovi (σημεῖα) za afekte, to jest unutarnja gibanja duše, ali takvi koji su još uvijek djelomice vezani uz tjelesnost. Pri gledanju unutrašnjost duše biva tim “tjelesnim znakovima” tako reći zaštićena od neposrednog prodora i upada dojmova vidljivog i održana u smirujućem odmaku.

Kod slušanja takvih “znakova” nema, budući da je ono što se u *mousikē* zvučeci pojavljuje u potpunosti lišeno tjelesnosti i vezanosti uz nju. Gibanja koja se slušaju jesu čisti, netvarni, predtjelesni titraji i treptaji, ništa drugo do stalno promjenjiva, neprestano nastajuća i nestajuća protezanja i stezanja. Stoga ta gibanja unutrašnju gibljivost duše susreću izravno, bez posredovanja znakova koji bi činili i održavali njezin odmak od njih. Zato se tu zbog najdublje uzajamne srodnosti ono izvanjsko sjedinjuje i srasta s unutrašnjim. Unutrašnja gibanja duše bivaju nužnošću kojoj se ne mogu oprijeti prinuđena slijediti gibljive dojmove sadržane u *mousikē* i nasljedovati ih, kao što i obrnuto silnosna gibanja pohranjena u *mousikē* bivaju prinuđena nasljedovati gibanja duševnih afekata i time

²⁶ Platon, *Respublica* 401d4: ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἔρρωμένεστατα ἄπτεται αὐτῆς.

ih ujedno dovoditi do prikaza i očitovanja. Da bi obrazložio svoj nazor da su melodije uistinu nasljedovanja duševnih stanja (μιμήματα τῶν ἡθῶν), Aristotel se poziva na neposredno empirijsko opažanje: “Kad se mijenja narav tonskih vrsta, slušatelji odmah bivaju prebačeni u različite ugođaje (εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθασθαι) i kod svake tonske vrste ponašaju se drukčije.”²⁷

Dakle, osjetilo sluha se među svim osjetilima odlikuje time da je ono što se sluša samo i jedino čisto gibanje, u slučaju slušanja *mousikē* štoviše takvo gibanje koje u ritmovima i melodijskom poretku visokih i dubokih tonova nalikuje unutarnjim gibanjima duše.²⁸ Doduše, i tonski svijet muzike i sam se kao i onaj vidljivi na neki način sastoji od slika, no ipak s odlučujućom razlikom da su to slike životnih djelovanja (πράξεων εἰκόσι), te kao takve nisu poput slika onog vidljivog “nepomične i ukočene u jednom liku”. Naprotiv, one su i same iz temelja i u potpunosti gibane slike, takve “koje potječu od onog živog, te kod svega što biva priopćeno slušanjem i lik i gibanje premještaju u ono svojstveno tomu što se čulo”.²⁹

Odavde pada novo svjetlo i na to što treba razumjeti pod imenom “duše”. Jer da bi neposredno nasljedovala potpuno netjelesna, dinamična gibanja sadržana u *mousikē*, i sama duša mora biti sazdana na njima jednak način. Ni ona ne smije biti neko postojeće, u sebi mirujuće i zatvoreno biće, već uvijek promjenjivi sklop valova i polja sile, koji stalno bivaju bržima i polaganijima, višima i nižima, neprestano rastu i smanjuju se, osnažuju se i opet opadaju, protežu se i opet se povlače u sebe i stežu. Usput rečeno, Platonov bitno dinamički trostruki ustroj duše, koji od *Politeje* nadalje smjenjuje njezinu raniju odredbu u smislu statične i jednolike supstancije, jedan je od znakova koji upućuju u tom smjeru tumačenja. To postaje osobito očiglednim obrati li se pozornost na to da je svaki od dijelova odnosno momenata trostruko sklopljene duše i sam u sebi mnogostruk, pri čemu najniži dio, onaj požude, bliže promotren pokazuje samo prividnu jedinstvenost, a uistinu je razmravljen i raspršen do u beskonačnost.³⁰

²⁷ Aristoteles, *Politica* (ed. W. D. Ross), 8, 1340a27.

²⁸ Ps-Aristoteles, *Problemata physica* 19. 27, 919b26–37, u Ruele/ Klek (1992). Usp. 19. 29, 920a5–8.

²⁹ Aristidi Quintiliani *de musica* libri III, ed. R. P. Winnington-Ingram, str. 56,16–20: οὐδὲ ἀκινήτων οὐδὲ ἐφ’ ἐνὸς σχήματος πεπηγότων ἀλλὰ δι’ ἐμψύχων, ἀ καθ’ ἕκαστον <τῶν> ἀπαγγελλομένων ἐς τὸ οἰκεῖον τὴν τε μορφήν καὶ τὴν κίνησιν μεθίστησιν.

³⁰ Usp. Barbarić (2010), 231–246, ovdje 240.

Duša je samo zbog svoje neiscrpive životnosti, a to znači svagda bivajuće nezaključenosti, tako duboko prijemčiva za moć gibanja pohranjenu u *mousikē*. Budući da nikada ne miruje zatvorena u sebe, mora se bez prestanka mijenjati, neprestano se uzdizati i opadati, uvijek iznova postajati snažnijom ili slabijom. Previdi li se ta bivajuća otvorenost duše, ostaje neshvatljivo i ono što su Grci nazivali “oponašanjem” odnosno “nasljedovanjem” (μίμησις), što s pravom vrijedi kao ključ za razumijevanje sveukupnoga grčkog shvaćanja umjetnosti. S druge strane, puna jasnoća oko smisla grčki shvaćena oponašanja uvjet je za primjereno razumijevanje njihova naučavanja o *ethosu*, u kojem je sabrana najdublja osobitost njihova shvaćanja muzike. Stoga vrijedi nešto duže se zadržati na osnovnim odredbama tog naučavanja.

Pri tom bi pokušaju možda najbolje bilo poći od značenja pojma *ethos*. Premda je uobičajeno grčku riječ ἦθος prevoditi kao “karakter”, mi smo u dosadašnjem izlaganju namjerno prednost dali neutralnijem izrazu “stanje duše”. Smatra se da je riječju “karakter” prikladno izražena čovjekova postojana unutrašnjost, njegovo pravo sebstvo i suvereno izvoriste svih njegovih čina i djelatnosti. Ma koliko mnogostruke bile čovjekove etičke, praktičke, političke djelatnosti, ma koliko različito bile potaknute i poduzete sa svagda drugim i drukčijim nakanama, sam njihov temelj, čovjekovo pravo sebstvo, ipak svemu tomu uvijek već prethodi. U bitnome uvijek već gotov i zaključen, ležeći u temelju svojim promjenjivim stanjima, čovjekov karakter postojano miruje u samom sebi.

Ali za Grke je ἦθος bio sve drugo samo ne to. Zadovoljimo se ovdje tvrdnjom da je ἦθος baš kao i duša bitno nezaključen, uvijek otvoren za novo što nailazi i slučuje se, sam u sebi neprestano bivajući, uzdižući se i padajući bez prestanka. Doduše, čini se da tomu proturječi očigledna činjenica da ἦθος ipak pokazuje neku postojanost i stoga ne biva bez osnove shvaćan kao razmjerno čvrsto i postojano čovjekovo temeljno držanje. Ali ta je postojanost uistinu tek krhka, privremena i prolazna, naime takva koja je jednom nastala, kako bi neko vrijeme, neodređeno kako dugo, potrajala, a i u tom je vremenu stalno izložena nadiranju onoga što se zbiva i slučuje, što u svakom trenutku prijati presnažnom promjenom razoriti je i uništiti.

Ono najdublje i najizvornije u čovjeku, kao i u svakom živom biću, uopće nije mirujuće, postojano sebstvo, nego nikada mirujući sklop mnogostrukih gibanja. Tek time da se neka od tih gibanja ponovljenim izvođenjem ustaljuju, s vremenom nastaje učvršćena osnova za do neke

mjere postojan *ethos*. Dakle, *ethos* nastaje procesom postupnog zaustavljanja potpuno nepostojanih gibanja sile u čovjekovoj unutrašnjosti, koja je izvorno nestalna i zahvaćena neprestanom mijenjom. Opetovano izvođenje određenih gibanja, koja time bivaju iz neprestano se mijenjajućeg sklopa življenja izdvojena, do neke mjere učvršćena i učinjena postojanima, Grci nazivaju “navikavanjem” (ἔθος). *Ethos* dakle svoj nastanak i svoje postojanje zahvaljuje navici i njome biva čovjeku usađen i ucijepljen.³¹ U tom smislu Aristotel napominje da je “*ethos*, kako i samo ime pokazuje, nešto što se izgrađuje navikom”. U nastavku on čak bliže određuje i način kojim se to zbiva, naime “vođenjem koje nije urođeno, nego se zbiva time da se često biva giban na određeni način”.³²

Iz svega toga razvidno je da *ethos* za Grke nije duševno *stanje*, koje bi počivalo na sigurnom temelju ispravnog uvida, nekolebljivo praćena praktičkim sudom i njime vođenom djelatnošću. Takav naivni intelektualizam Grcima je bio potpuno stran. Da se poslužimo anakronom alternativom, njihova etika nije bila formalna, već skroz naskroz materijalna. Pravo etičko djelovanje zahtijeva cijelog čovjeka. Svi njegovi afekti, želje i žudnje, pa i one duboko pritajene, pače upravo one u prvom redu, sabrane su i uključene u *ethos* kao čovjekovo temeljno držanje. Aristotel to izriče u najvećoj mogućoj jasnoći određujući *ethos* kao kakvoću odnosno ustroj onog “iracionalnog” (τοῦ ἀλόγου) u duši.³³

Do sada rečenim možda su stvoreni uvjeti da se pokuša odrediti i bit onoga čime je *mousikē* najdublje i najprisnije povezana s dušom, naime oponašanja. Već nam se bilo pokazalo da je oponašanje neka vrsta navike, i to najvažnija i najmoćnija. Jednako smo tako uvidom u dinamičku, a to znači neprestano se mijenjajuću izvornu narav duše i njoj svagda privremeno svojstvenog *ethosa* dovoljno pripremljeni za razumijevanje grčkog iskustva golemog značenja koju navika i oponašanje imaju za ljudsko življenje. Njihova je moć naime tako velika da može promijeniti i sam čovjekov bitak. Platon na jednome mjestu svoje *Politeje* zahtijeva da se čuvarima već od djetinjstva zabrani oponašanje loših i neplemenitih djela “kako ne bi iz oponašanja stekli bitak”.³⁴ Da bi čudnovatost tog

³¹ Platon, *Leges* 792e1-2: ἐμφύεται τότε τὸ πᾶν ἦθος διὰ ἔθος.

³² Aristoteles, *Eudemische Ethik* (R. R. Walzer/J. M. Mingai) 1220b5-7: ἐθίζεται δὲ τὸ ὑπ’ ἀγωγῆς μὴ ἐμφύτου τῷ πολλὰκις κινεῖσθαι πάς. Usp. Barbarić (2009), 15.

³³ Aristoteles, *Eudemische Ethik* 1220b5-7: ἔστω <τὸ> ἦθος †τοῦτο†, ψυχῆς κατὰ ἐπιτακτικὸν λόγον <τοῦ ἀλόγου μὲν,> δυναμένου δ’ ἀκολοθεῖν τῷ λόγῳ ποιότης.

³⁴ Platon, *Respublica* 395c9-10: ἴνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν.

zahtjeva opravdao i istovremeno je dodatno naglasio, odmah nadovezuje objašnjavajuće pitanje: “Ili zar nisi opazio da oponašanja, kad se od djetinjstva neprestano izvode, prelaze u navike i narav, kako ona vezana uz tijelo i tonove tako i ona vezana uz razmišljanja?”³⁵

Za sve vrijeme svojeg življenja čovjek je izložen silovitom nadiranju gibanja sila koje se oko njega kovitlaju. Da bi se u toj vrtložnoj mijeni barem donekle smirio i ustalio, izdvaja on, premda najčešće bez svjesne nakane, samo neke među njima, kako bi oponašanjem, a to znači ponavljanjem istoga gibanja, upravo ta, a ne bilo koje druga, prisvojio i učinio dijelom sebe. Radi li se pritom o onom vidljivom, dakle o nepomičnim i ukočenim slikama i likovima kao znakovima životnih gibanja, čovjek odmakom što mu ga te slike omogućuju ostaje barem donekle zaštićen od inače neizbježive prinude na neposredno oponašanje u njima pohranjenih gibanja. Sila gibanja, koja inače prijeti čovjeka zanijeti i ponijeti sobom, u ukočenosti slika i likova i sama je zakočena i sputana. Moć svojstvena izvornom životnom gibanju, koja čovjeka neposredno sili na oponašanje, u slici je u velikoj mjeri zaustavljena i primirena, tako reći smalaksala. Slike i likovi vidljivog, prodirući u unutrašnjost duše, ne dopijevaju do njene najdublje nutrine, nego se zaustavljaju kod svijeta fantazijskih slika, koji je i sam već do neke mjere zaustavljen i primiren, kako bi se na njemu mogli utemeljivati i graditi razum koji sudi i volja koja vrednuje i bira. Stoga najdublja unutrašnjost duše ne biva tim slikama i likovima neposredno i do u svoju srž ponesena i obuzeta, već ostaje u osnovi neuznemirena, gotovo nedirnuta.

Drukčije je kod *mousikē*. Tu nema ničega za vidjeti, čak ni za unutarnje oko fantazije. Ono što nadire ne javlja se kao sklop mirujućih, u granice lika smještenih i u njima postojano prebivajućih slika, nego kao gibljivi sklop sila stalno se mijenjajućih tonova, ritmova, melodija, harmonija. Kako je već rečeno, upravo stoga te elementarne sile sadržane u *mousikē* najsnažnije i najneposrednije prodiru u unutrašnjost duše, ne zadržavaju se na njezinoj površini pri najvećim dijelom ukočenim, učvršćenim slikama fantazije, nego prodiru sve dalje i sve dublje, dok naposljetku ne dopru do samog tekućeg izvora života, iz kojega struje sav užitek i sva tjeskoba života, da bi se tamo konačno stopile sa sebi srodnom izvornom životnom gibljivošću.

Upravo je zato *mousikē* za Grke bila najvažnija i najdjelotvornija

³⁵ Isto, 395d1–3: ἢ οὐκ ἤσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐάν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθῃ τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σώμα καὶ φωνάς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν;

moć cjelokupnog ljudskog odgoja i obrazovanja. Prema Aristotelovim riječima ona je ono “što *ethos* čini tako i tako ustrojenim, time što navikava (ἔθιζουσιν) na radovanje na ispravan način”.³⁶ Kako bi to ishodište utemeljio i ujedno ga dalje razvio, on dodaje: “U ritmovima i melodijama postoje sličnosti s gnjevom i blagošću, hrabrošću i trezvenošću i svim njihovim suprotnostima, kao i s drugim vrstama *ethosa*, koje [sc. sličnosti] se u najvećoj mjeri približavaju njihovoj pravoj naravi. To je očigledno iz njihova djelovanja, jer mi se mijenjamo s obzirom na dušu (μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν) kad nešto takvo čujemo.”³⁷

Sve do kasnog razdoblja helenizma to je uvjerenje da je u *mousikē* sadržana najdjelotvornija moć odgajanja i obrazovanja ostalo jezgrom svakog filozofijskog razmatranja muzike. Veliki geograf, astronom i mislilac muzike Ptolemej izražava ga u drugom stoljeću nakon Krista na sljedeći način: “Odatle potječe to da naše duše suosjećaju (συμπάσχουσιν) sa zbiljnostima (ἐνεργείαις) melodija, jer u njima one, tako reći, prepoznaju srodnost (συγγένειαν) sa zbiljnostima svojih vlastitih ustroja (τῶν τῆς ἰδίας συστάσεως) i dospijevaju pod utjecaj određenih gibanja koja su svojstvena vlastitim vrstama i načinima melodija (τυπούμενά τισι κινήμασιν οἰκείοις ταῖς τῶν μελῶν ιδιοτροπίας).”³⁸

Dva stoljeća nakon toga, u vrijeme zalaska te velike epohe filozofijskog razmatranja muzike, njezino je ishodište još jednom mjerodavno sabrano u Kvintilijana. On najprije upućuje na to da su harmonije slične onim intervalima koji u njima pretežu, ili pak tonovima koji ih omeđuju, dok su sami ti intervali i tonovi jednako tako slični gibanjima i afektima duše. Pozivajući se na Damona i njegovu školu dalje ustvrđuje da tonovi jedne melodije na osnovi te sličnosti s gibanjima duše mogu u djece i mladeži proizvesti *ethos* kojeg u njima do tada nije bilo, ali također i probuditi i na svjetlo iznijeti onaj koji u njima doduše već postoji, ali je skriven duboko u unutrašnjosti.³⁹

³⁶ Aristoteles, *Politica* 8, 1339a23–25.

³⁷ Isto, 1340a18–23.

³⁸ ΚΛΑΥΔΙΟΥ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ, u Düring (1930), 99 i d.

³⁹ Aristidi Quintiliani *de musica* libri III, 2.14, str. 80,23–81,6.

Zatim, oslanjajući se na grčko nasljeđe, u metrici, ritmici i harmonici pokazuje konkretne primjere te sličnosti i srodnosti *mousikē* s dušom. Tako u metrici dugi slogovi izazivaju dojam uzvišenosti i veličanstvenosti, a kratki njezine suprotnosti. Spajanjem dugih i kratkih slogova u stihu nastaju takozvane stope. One među njima koje na početku imaju duge slogove, ili koje te slogove ne mogu razriješiti, ili konačno koje se i na početku i na kraju, ili također pretežno, sastoje od dugih slogova, otmjenije su i uzvišenije. One pak stope koje se na rečeni način pretežno sastoje od kratkih slogova, običnije su i utoliko po vrijednosti niže.⁴⁰

Što se ritmova tiče, oni složeni su strastveniji. To potječe dijelom odatle što se ritmove od kojih su složeni najvećim dijelom gleda kao da stoje u nejednakosti (ἐν ἀνισότητι θεωρισθαι) i stoga prikazuju ono uzbuđujuće (τὸ παραχῶδες), a dijelom odatle što njihov brojevni odnos (ἀριθμόν) ne sadrži uvijek iste poretke (τάξεις), već jednom počinje duljinom a završava kratkoćom, ili pak obrnuto, kao što se i osnova periode jednom gradi polazeći od teze, a drugi put drukčije. Osobito je to slučaj kod onih složenih ritmova koji se sastoje od više od dva ritma, jer kod njih je neujednačenost (ἡ ἀνωμαλία) još veća. Zato oni izazivaju neuređeno mnogostruka gibanja (κινήσεις ποικίλας) tijela i tako dovode razum (διάνοιαν) u stanje velike uzbuđenosti (παραχήν). Oni ritmovi koji ostaju u jednom jedinom rodu gibaju manje (ἥττον κινουῦσιν), dok oni koji prelaze u druge rodove dušu silovito zanose i povlače za sobom, time što je prinuđuju da slijedi svaku razliku i sama postane slična onoj neuređenoj mnogostrukosti (βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν, ἐκάστη διαφορᾷ παρέπεσθαι τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες).⁴¹

Je li u ovome sadržan dovoljan poticaj da se osnovne elemente muzike, pjesme i plesa opet jednom pokuša čuti i pojmiti iz tog davno zaboravljena ishodišta? Možda nije sasvim pogrešna slutnja koja je od početka vodila ovo naše razmatranje, naime ta da bi se nanovo probuđenim sluhom za drevnu zagonetku *musicé* cjelina ljudskog i kozmičkog života mogla javiti u čudesno novom svjetlu.

⁴⁰ Isto, 2.11, str. 76, 21–28.

⁴¹ Isto, 2. 15 p. 83, 7–20.

Literatura

- Abert, Hermann (1899). *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig.
- Barbarić, Damir (2010). "Utjelovljenje", u: isti, *U intermezzu svjetova*, Zagreb.
- Barbarić, Damir (2009). *Annäherungen an Platon*, Würzburg.
- Barbarić, Damir (1999). *Anblick, Augenblick, Blitz*, Tübingen.
- Frank, Erich (1923). *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Halle (Saale).
- Düring, I. (ur.) (1932). *Porphyrius, Kommentar zur Harmonenlehre des Ptolemaios*, Göteborg.
- Düring, I. (1930). *Die Harmonienlehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg 1930 (pretisak Hildesheim Zürich New York, 1982).
- Georgiades, Thrasybulos (1958). *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg.
- Macran, Henry Stewart (1990/1902). "Introduction", u: H. S. Macran (ur.), *The Harmonics of Aristoxenos*, Oxford (pretisak Hildesheim/Zürich/New York, 1990).
- Neubecker, Annemarie J. (1994) (¹1977), *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, 2., durchgesehene und um einen Nachtrag erweiterte Auflage, Darmstadt.
- Pindar (1947) (¹1935). *Pindari carmina cum fragmentis*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit C. M. Bowra, Editio altera, Oxford.
- Plutarh (1967), *Plutarch's Moralia* in Sixteen Volumes, Vol. XIV. With an English Translation by B. Einarson and P. H. de Lacy, Cambridge, Massachusetts/London (The Loeb Classical Library).
- Prantl, C. (1881). *Aristotelis quae feruntur De coloribus, De audibilibus, Physiognomica*, Leipzig 1881.
- Ritoók, Zsigmond (2004). *Griechische Musikästhetik* (Studien zur klassischen Philologie 143), Frankfurt a. M.
- Ruele, C. E. /J. Klek (1992). *Aristotelis Problemata physica*, Leipzig.
- Wagner, Richard (1911–1914). *Werke, Schriften und Briefe in 16 Bände*, Volksausgabe, sv. 9, Leipzig.
- Wegner, Max (1949). *Das Musikleben der Griechen*, Berlin.