

Glasba v Platonovi *Državi*

Music in Plato's *Republic*

Ključne besede: harmonije, antične lestvice, glasbeni etos

Keywords: *harmoniai*, ancient scales, ethos of music

IZVLEČEK

Harmonije, osrednji pojem Platonove obravnave glasbe, se zgodovinsko kažejo kot glasbene lestvice. Vendar je težko razložiti, kako je mogoče, da prevzemajo lestvice etične značilnosti, kot trdi Platon. Sokrat, čeprav priznavajoč svojo nevednost o harmonijah, trdi, da obstaja potreba po ohranitvi dveh harmonij, in sicer za prikaz dveh različnih načinov življenja. Ta formulacija nakazuje, da je Platon zgolj prek teoretičnega premisleka uvidel potrebo po pojmu, s katerim bi bilo možno razložiti raznolikost v glasbi. V tem smislu se zdijo harmonije – bolj kot lestvice – pojem brez specifičnega pomena; pojem, ki bi lahko vključeval katero koli tehnično značilnost glasbe, v Platonovem času še ne raziskane, s katerim bi bilo mogoče razložiti etične lastnosti dejanskih melodij.

ABSTRACT

Historically, the *harmoniai*, presenting the central concept of Plato's discussion of music, should be interpreted as musical scales. Yet it is difficult to explain, in which way musical scales could assume ethical characters, as asserted by Plato. Socrates, while acknowledging his ignorance of the *harmoniai*, asserts that there is a need to retain two *harmoniai* representing two different ways of life. This wording suggests that rather than commenting on music of his time, Plato just by way of theoretical speculation envisaged a need to introduce a concept by which the differences in music could be explained. Thus, rather than the actual scales, the *harmoniai* appear to be a concept without a specific meaning; a concept that would be able to assume any technical characteristics of music, not yet explored in Plato's time, however, that could explain the ethical characters of actual melodies.

Platonova Država, eno najplivnejših antičnih besedil, je razprava o družbi: v njej je pretreseno, komentirano in ovrednoteno domala vse, kar ljudje delajo in kar se v družbi dogaja. Med mnogimi človeškimi in družbenimi dejavnostmi, ki imajo svoje mesto v državi, je tudi umetnost, mousiké, v sklopu katere Platon izrecno govori tudi o glasbi. Platonova razmišljanja o glasbi postavljajo po eni strani zgolj zgodovinska vprašanja. Nastala so na ozadju glasbe njegovega časa, ki je bila nekaj drugega kot tisto, kar si pod pojmom glasba predstavljamo danes, in na osnovi estetskih izkušenj z njo. Po več kot dveh tisočletjih, ki nas ločita od Platonovega časa, si je glasbo in glasbene izkušnje Platonovega časa komaj mogoče predstavljati. Tako se postavlja stvarno zgodovinsko vprašanje, kaj in kakšna je bila mousiké, na osnovi katere si je Platon ustvaril svojo sodbo o umetnosti in glasbi, kaj so pomenili posamični glasbo zadevajoči izrazi, ki jih Platon omenja, in še zlasti, kaj so bile harmonije, ki predstavljajo osrednji pojem Platonovega

razpravljanja o glasbi. Vendar Platonov spis ni ne zgodovinsko ne državoznansko, pač pa filozofsko delo. To pomeni, da je razumevanje umetnosti in glasbe v Državi umeščeno v širši filozofski pogled; ne samo v filozofski pogled na družbo, v kateri ima svoje mesto tudi umetnost, pač pa v Platonovo pojmovanje metafizične resničnosti (če uporabimo zanjo mlajši izraz). Umetnost, glasba, posamični glasbeni pojmi in še zlasti pojem harmonija dobijo tako v Platonovi metafiziki še eno, raven glasbene zgodovine presegačo razsežnost.

1

Kaj so Platonove misli o *mousiké*, glasbi, in njenem mestu v državi?¹ Kot pove že podnaslov, je Platonova Država razprava o pravičnosti, kar nujno pomeni razprava o družbi, saj je pravičnost nekaj, kar obstoji le v njej. Na začetku dialoga, po vsesplošni hvali pravičnosti, doživi namreč le-ta silovit in izničujoč napad. Eden od razpravljalcev, glavni Sokratov sogovornik Glavkon, prepričljivo pokaže, da je v družbi pravičen le tisti, ki je v to prisiljen, ker mu kaj drugega ne preostane; da bi bil vsakdo nepravičen, če bi le mogel biti, saj nepravičnost prinaša korist, pravičnost pa škodo; skrajno stopnjo takšnega stanja poseblja človek zlih dejanj, ki s podkupovanjem sodišč, bogatimi darili ljudem in bogovom, z vplivom, ki ga ima v družbi, in s svojo družbeno močjo doseže, da kljub zločinskim dejanjem obvelja za najpravičnejšega človeka. Najvišja mera družbeno priznane pravičnosti se tako izkaže za skrajno stopnjo nepravičnosti. Zagata, v katero je privedel pogovor o pravičnosti, napelje razpravljalce k premisleku o temelju skupnega bivanja ljudi. Tako začnejo snovati novo državo s takšnimi medsebojnimi odnosi, ki bi jih bilo mogoče prepoznati za pravične. Izkaže se, da je temelj pravičnosti v tem, da vsakdo opravlja eno samo delo, in sicer tisto, za katero je najbolj sposoben, in se ne meša v delo drugih ljudi (369e–370a, 374b–d). Ta misel je v nadaljevanju dialoga še večkrat izpostavljena in predstavlja izhodišče Platonove države; kot takšna pa je tudi izhodišče Platonovega pogleda na umetnost in glasbo.

Država, kot si jo zamišljajo Platonovi filozofi, vključuje raznovrstne poklice, ki naj jih opravljajo zanje najsposobnejši ljudje, in sicer vsak le enega. Poleg obrtnikov, kmetovalcev, trgovcev itd. pa so potrebni tudi t. i. čuvarji države, ki bodo državo ščitili pred sovražniki, zaradi česar morajo imeti za to ustrezne sposobnosti: biti morajo pogumni, neustrašni, stanovitni, zanesljivi, dobri. Vse te lastnosti si lahko pridobijo oz. jih utrdijo v ustrezni vzgoji. Vzgoja je tako muzična (*mousiké*)² kot gimnastična (*gymnastiké*; 376e) in v II. knjigi se začne široka razprava o muzični vzgoji. Najprej se pretehtavajo vsebine pesniških del: Bogovi se ne smejo prikazovati kot nestanovitni, slabi; besedila ne smejo vzbujati strahu pred Podzemljem. Vživljanje v takšne zgodbe bi kvarno vplivalo na oblikovanje značaja čuvarjev države, ki naj bodo stanovitni, pogumni, dobri. Nadalje se pretresa vprašanje treh možnih načinov pripovedi: zgodba se lahko podaja prek neposrednega prikazovanja oseb in dogodkov kot v tragediji; lahko se le pripoveduje; slednjič jo je možno podajati tako, da pesnik nekaj časa pri-

¹ Uporabljene so bile naslednje izdaje: Platon. *Zbrana dela*, I, II, prevod in spremna besedila Gorazd Kocijančič. Celje: MD, 2006. – Platon. *Država*, prevod Jože Košar. Ljubljana: DZS, 1976. – Platone. *La repubblica*, prev. Giuseppe Lozza. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1990 (s sinoptičnim grškim besedilom).

² Vsi grški navedki so v nadaljevanju postavljeni v imenovalnik ali ustrezno nedoločniško obliko.

poveduje sam, mestoma pa govori kot katera od prikazovanih oseb, kot je to možno videti v epih. Vsi prebivalci države in tako tudi čuvarji naj bi opravljali le eno delo: tisto, za katero so najbolj sposobni. Človek, ki naj bi opravljal eno samo delo, ne bo posnemal vseh mogočih in še zlasti ne slabih oseb in značajev. Tudi pesniki naj zato oseb ne prikazujejo (kot v tragediji), pač pa naj podajajo svoje zgodbe posredno, s pripovedovanjem, ki naj ga le mestoma popestrijo z neposrednim prikazom v zgodbi udeleženih oseb, kot je to mogoče videti pri Homerju (396e). Slab človek bo ravnal drugače; kolikor je slabši, toliko manj bo imel kaj za nevredno sebe, in tako si ne bo pomišljal posnemati vsega: grmenje, šumenje vetrov, točo, zvoke salpinksa, avlosa, sirinksa in sploh vseh glasbil, glasove psov, ovac, ptičev (397a). Pesnik, ki ne bo posnemal vsega povprek, bo imel v svojem podajanju le malo menjav (metabolé); če bo besedam pridodal primerno harmonijo ter ritem, bo ves čas ostal v eni sami harmoniji in v enem samem ritmu (397b); nasprotno pa se bo drugi pesnik nujno posluževal vseh harmonij (pâsai harmoníai) in vseh ritmov (pántes rhythmoí), saj ima njegovo prikazovanje mnogoštevilne oblike in se kar naprej menja (397c). Razprava se konča z ironično odslovitvijo pesnika, ki zna oponašati vse: priklonili bi se mu kot svetemu in nenavadnemu možu, potem pa bi mu povedali, da tak človek ne spada v državo; ovenčali in nadišavili bi ga ter napotili v drugo državo (398a). V državi, kot jo gradijo Platonovi filozofi, ni ljudi, ki bi opravljali različne poklice, saj je to v nasprotju z njeno pravičnostjo, in tako naj v njej tudi ne bo umetnikov, ki bi neposredno predstavljali kar koli in se pri tem posluževali najrazličnejših harmonij in ritmov.

Pretresu vsebine in načina prikazovanja sledi razprava o glasbi oz. razprava o petih pesmih, besedilih, podajanih prek glasbe. Po Platonovih besedah je to razprava o »načinu pesmi« (odês trópos) in »melosih« (méle). Uvedena je z izjavo, ki je ključnega pomena za razumevanje Platonove filozofije umetnosti in glasbe (398c–d): melos (mélos) sestoji iz trojega: beseda (lógos), harmonija (harmonía), ritem (rhythmós). Očitno pomeni izraz melos na tem mestu peto pesem.³ Z izrazom beseda, ki ga Platon uporablja v mnogih pomenih, misli zgolj ubesedeno vsebino, vse tisto, o čemer so filozofi razpravljali dotlej. Z izrazom ritem zaznamuje ubeseditev vsebine z določenim preišljenim in izbranim izmenjavanjem dolžin in kračin oz. določeno izmenjavanje dolžin in kračin samo. Slednjič mu pomeni izraz harmonija tisto lastnost pete pesmi, po kateri se ta podaja prek zaporedja tonov različnih, ne naključno, pač pa preišljeno izbranih višin; ritmično, se pravi časovno že artikulirano besedilo se prek harmonije artikulira zdaj še z ozirom na tonski prostor. Kar zadeva vsebino, je ta enaka v petih kot nepetih pesmih; za besedilno vsebino petih pesmi velja torej isto, kar je bilo določeno za vsebino pesniških del. Tej ugotovitvi sledi drugo ključno izhodišče Platonovega glasbenega filozofiranja: harmonija in ritem morata spremljati (akoloutheín) besedo, se pravi, da morata slediti že ubesedeni vsebini (398d). Platon si očitno ne predstavlja možnosti, da bi bil ritem pesnitve v nasprotju z njeno vsebino, da bi bil nekaj drugega, in prav tako si ne predstavlja, da bi bila melodija pesmi v nasprotju z njeno vsebino ali da bi bila kaj drugega. Iz Platonovega razpravljanja je očitno, da mora melos izkazovati trojno enotnost.

³ V nadaljevanju tega zapisa je za posamično peto pesem vedno rabljen samostalni melos, za glasbo melosa pa izraz melodija. Melos ima torej melodijo, po kateri se poje. Ta raba je delno v nasprotju s tem, da v grščini izraz mélos označuje navadno tisto, za kar se rabi izraz melodija.

V samih pesniških besedilih naj ne bo tožb, ugotovijo razpravljalci v nadaljevanju, in zato naj se harmonije žalovanja, tj. miksolidijska, sintonolidijska ter še nekatere, odstranijo. Tudi omama, pomehkužnost in lenoba so stvari, ki niso primerne za čuvarje; tako naj izpadejo tudi pomehkužene, pivske, razpuščene harmonije: jonska in lidijska. Platon imenuje sicer iasovsko harmonijo (iastí), vendar je to le drugi izraz za jonsko. Ostaneta dve harmoniji: dorska in frigijska. Sokrat, ki pravi, da ne pozna harmonij, se za tem zavzame za dve, ki naj bi ostali: prva naj po njegovih (oz. Platonovih) besedah posnema (mimeísthai) glasove (phthóngoi) in govor (prosodía) v vojaškem boju pogumnega moža, bodisi da je ranjen, bodisi da gre v smrt, ki se v vseh okoliščinah možato bojuje z usodo; druga naj posnema v miru živečega človeka, ki dela, kar dela, iz lastnega nagiba, in sicer razumno in zmerno. V državi naj ostaneta torej le dve harmoniji, ki na najboljši način posnemata človeka v nesreči ali sreči, sredi nasilja ali v miru, v vsakem primeru pa možatega in razumno živečega človeka. Glavkon nato pove, da sta harmoniji, o katerih govori Sokrat, prav tisti dve, ki sta preostali: prva je dorska in druga frigijska (399a–c). Iz celotnega odlomka je očitno, da razpravljalci ne govorijo o posamičnih melodijah oz. o melodijah posamičnih melosov, pač pa o nečem, kar je skupno več sorodnim melodijam. S stvarnega stališča je to lahko le določeni razpored intervalov znotraj obsega celotne melodije, se pravi njena lestvica. S harmonijami, kot jih Platon omenja tu, je tako treba razumeti lestvice.

Izhajajoč iz razprave o harmonijah, Platon izpelje sklep, da v melosih oz. njihovih melodijah ne sme biti niti polihordije, mnogostrunja (polychordía) niti panharmonije (posamostaljeni pridevnik panarmónion; 399c–d). To pomeni, da lahko melodija uporabljala le tone izbrane harmonije brez harmoniji (lestvici) tujih tonov, in da lahko poteka le v eni izbrani harmoniji, ne pa v več harmonijah ali celo v vseh. Zato država tudi ne bo imela izdelovalcev mnogostrunskih (polýchordos) in mnogoharmonskih (polyarmónios) glasbil, kakršna so trigonon (trígonon) in pektis (pektís); zlasti pa naj ne bi bilo v njej izdelovalcev avlosov in avletov, saj je prav avlos glasbilo z največ toni (polychordótatos), po katerem se zgledujejo vsa panharmonska (panarmónios) glasbila. Ostaneta naj le lira (lýra) in kithara (kithára), pastirji pa naj zadržijo svoje glasbilo sirinks. Platonova razprava o panharmoniji se navezuje na že poprej izrečeno zavrnitev rabe vseh harmonij in vseh ritmov. Menjava (metabolé), ki jo Platon omenja v zvezi z vseposnemajočim pesnikom, se v luči tega odlomka izkaže kot prehod iz ene harmonije v drugo.

Sledi razprava o ritmu (399e–400c), ki poteka na podoben način kot razprava o harmonijah, le da je bolj splošna. Ritmi (rhythmoí) naj ne bodo raznovrstni in pisani; koraki (báseis), s čimer si je najbrž treba predstavljati merjeno zaporedje dolžin in kračin, naj ne bodo raznoliki; poiskati je treba ritme lepo urejenega, možato uravnanega življenja, ki ga vodijo vrline. Tem ritmom mora slediti stopica (poús), ki naj se zgleduje pri ubeseditvah (lógos) z vrlinami zaznamovanega življenja, kot se mora pri njih zgledovati tudi melos. (Drugače kot v poprejšnjih odlomkih je na tem mestu z izrazom melos mišljena melodija petju namenjene pesmi.) Sokratov sogovornik Glavkon ne ve natančno, kateri ritmi so posnetki (mimémata) takšnega življenja. Ve le, da so tri osnovne zvrsti, iz katerih so izpeljani koraki (báseis), kot so tudi štirje toni (phthóngoi), iz katerih so izpeljane vse harmonije. Razpravljalci se zedinijo, da bodo to zapleteno vprašanje prepustili Damonu. On bi lahko razložil, kateri koraki (báseis) ustrezajo nesvobodni, prevzetni in

samovoljni objesti (hýbris) itd., in kateri ritmi (rhythmoí) so tem lastnostim nasprotni. Sokrat se za tem nejasno spominja, kot pravi sam, kaj je delal Damon: nekaj sestavljenega je imenoval enoplíj (enóplios); nekaj je poimenoval daktil (dáktylos), nekaj herojska stopica (herôos); na neki način je vse to razporejal, stavljaj ison (ison) gor in dol, in slednji (ison) je prišel na kračino ali na dolžino; nekaj je imenoval jamb (íambos), nekaj trohej (trochaíos), razporejal je dolžine in kračine. Gibanja stopice (agogàì toù podós) in ritme (rhythmoí) je bodisi hvalil bodisi grajal. Platonova razprava o ritmu, katere pomena ni mogoče nedvoumno pojasniti (zaradi česar se prevodi precej razlikujejo),⁴ in ki ne pove, kakšni so kateri ritmi, se izteče v ponovno poudarjeno ugotovitev, da naj ritem in harmonija sledita besedilu. Tisto, kar je v človeku dobrega (euétheia), nujno spremlja (akoloutheîn) dobra vsebina (eulogía), združena z ustrežno dobro harmonijo (euarmostía) in dobrim ritmom (eurythmía; 400d–e).

Kot je razvidno iz razprave o harmonijah in ritmih, si je Platon predstavljal, da harmonije in ritmi na neki način posnemajo različne značajske lastnosti, dobre ali slabe. Njegove ubeseditve nakazujejo predstavo, da harmonija posnema govor, se pravi zvočno podobo govora človeka s takšnimi ali drugačnimi značajskimi lastnostmi, in da na podoben način posnemajo ritmi življenjsko gibanje človeka s takšnim ali drugačnim značajem. Harmonije se tako kažejo kot abstrakcije človeških glasov z ozirom na višino in nižino, abstrakcije, ki izražajo značaj, ritmi pa kot abstrakcije človeškega gibanja z ozirom na čas, ki prav tako izražajo takšne ali drugačne značajske lastnosti.

Platonovo pojmovanje glasbe, če ga kratko povzamemo, je razvidno že iz njegovih izrazov, s katerimi označuje posamezne stvari in pojme. Najširši pojem mu predstavlja mousiké, ki očitno obsega besedno pripoved, zlasti pesniško, in glasbo, bodisi pesniško pripoved samo bodisi združeno z glasbo. Za samo peto pesem uporablja izraz melos, ki sestoji, kot pravi, iz besede, ritma, harmonije. Kot omenjeno, je beseda (lógos) v tem sosledju nujno že ubesedena vsebina, ritem je časovna razsežnost ubeseditve in harmonija njena tonska razsežnost. Posamezne poimensko navedene harmonije so lahko le lestvice oz. značilne razporeditve intervalov, kot jih izkazujejo toni v obsegu posameznih melodij. Za oznake harmonij uporablja Platon prislove: dorsko (doristí), frigijsko (phrygísti), kar bi bilo mogoče prevajati tudi kot harmonija na dorski, lidijski način itd. Na ozadju pojma harmonija je mogoče razumeti tudi pojme kot polihordija, poliharmoničen, panharmonija in metabolé; polihordija je uporaba več tonov, kot jih predvideva harmonija; kar je poliharmonično ali panharmonično, uporablja več harmonij ali celo vse harmonije v istem melosu oz. njegovi melodiji, in metabolé je prehod iz ene harmonije (lestvice) v drugo. Pomenljivo je, da Platonovo izrazje skorajda ne pozna izraza za posamično melodijo posamičnega melosa. Na začetku razprave o harmonijah se pojavi izraz pesem (odé), oz. način pesmi (odês trópos), kar bi bilo mogoče razumeti kot melodija, po kateri se določena pesem poje. Vendar govori Platon v nadaljevanju le o harmonijah, ne o melodijah. Za posamične melodije melosov (petih pesmi) nima števne izraza (z zgoraj navedeno izjemo) in vedno, ko govori o glasbi, razpravlja le o harmonijah.

⁴ Gorazd Kocijančič. 'Opombe k dialogom in pismom'. V: Platon. *Zbrana dela*, II, 357–358.

Ob opazovanju in ocenjevanju zgodovinske resničnosti, kot se kaže v Platonovi Državi, je treba upoštevati Platonov način razmišljanja. Platon ni bil zgodovinar, pač pa literat in filozof; Država ni poročilo o družbenih oblikah Platonovega časa, niti ne načrt za novo državo, pač pa razmislek o človeku in družbi. Prav zaradi tega je Platon zgodovinsko resničnost svojega časa do določene mere shematiziral in idealiziral. Opisi njegovih držav v VIII. in IX. knjigi (aristokracija, timokracija, oligarhija, demokracija, tiranida) kot tudi opisi ustreznih tipov ljudi vzbujajo vtis, da so očiščeni atributivnih lastnosti in manj pomembnih posameznosti, zato pa je na njih poudarjeno tisto, kar je Platon videl kot bistveno. Podobno je Platon ravnal pri obravnavi *mousiké* in glasbe. V ozadju njegovega pisanja je nedvomno grška in atenska glasba, kot je obstajala v 5. in 4. stol.; Platon je nujno izhajal iz stvarnega poznavanja glasbe svojega časa, lastnih predstav o njej in lastnih izkušenj z njo. Vendar Platonovo pisanje ni zgodovinsko v tem smislu, da bi zajelo, opisalo in pretreslo vse, kar je v njegovem času obstajalo oz. vse, kar je poznal. Tudi do glasbene resničnosti je bil do določene mere izbiren. Nekatere stvari, ki so v njegovem času obstajale, v Državi niso omenjene; druge so predstavljene in morda celo poudarjene. Platon je najbrž izpustil tisto, kar za izpeljavo njegovih misli ni bilo pomembno, opisal in obravnaval pa tiste oblike in lastnosti *mousiké*, na katerih je lahko pokazal jedro in bistvo glasbe, kot ga je pojmoval. *Mousiké* in glasba, kot se kažeta v njegovem spisu, sta tako do določene mere tipizirani, shematizirani, idealizirani in v tem smislu pripravljene za miselno obravnavo.

Kaj je bila glasba Platonovega časa in kaj je Platon vzel za izhodišče svoje razprave o njej? Kako je mogoče komentirati Platonove izjave na osnovi vedenja o atenski glasbi 5. in 4. stol.? Po splošno sprejeti predstavi,⁵ ki jo v celoti potrjuje tudi nekaj deset ohranjenih zapisov, je bila grška glasba v zamisli enoglasna, v izvedbi pa heterofona; to pomeni, da hotenega in zavestnega kombiniranja dveh hkrati potekajočih melodij in zavestnega sestavljanja večtonskih sozvočij ni poznala. Petje je bilo pogosto spremljano z enim ali več glasbili, ki so podvajala peto melodijo oz. nudila oporo pevcu; melodija je sestajala iz določenih tonov v obsegu človeškega glasu oz. intervalov, in tako je nujno potekala v določeni lestvici, z grškim izrazom v določeni harmoniji. Petje je bilo prvenstveno silabično, se pravi, da je bil ritem pesniškega besedila hkrati tudi ritem melodije, po kateri se je besedilo pelo. Čeprav je grški svet poznal tudi zgolj instrumentalno glasbo, o čemer priča že Iliada, je bila najpogostejša oblika glasbe peta pesem, katere besedilo je bilo vezano na priložnost petja. Prav zaradi tega je Platon kot glasbo razumel *melos*: peto pesem, ki poteka v določeni harmoniji, in katere pesniški ritem je hkrati tudi ritem melodije, po kateri se poje. Druge oblike glasbe so bile za njegova razmišljanja manj pomembne. Tako si je mogoče razložiti, da se Platonova razprava o podobi *mousiké* osredotoča na peto pesem in da vključuje pretres vsebine petih besedil, njihov ritem ter njihove harmonije.

Platon si ni mogel predstavljati, da bi bila harmonija in ritem v nasprotju z vsebino pete pesmi. Prav tako si ni predstavljal, da bi se harmonija sredi *melosa* menjala ali da

⁵ Sledeči povzetek izhaja iz monografij o antični grški glasbi, med katerimi je tudi: Martin L. West. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

bi melos potekal v dveh ali več harmonijah. Kot je razvidno iz ustreznih mest, je zavrnil tako polihordijo kot panharmonijo. Tudi to Platonovo stališče ima zgodovinsko ozadje, in sicer v t. i. novi glasbi. Vrsta glasbenikov, predvsem kitarodov, je v 5. stol., ki velja za vrhunec atenske demokracije, močno spremenila posamične muzične zvrsti in njihovo melodiko. Melanippides naj bi preoblikoval ditiramb; v običajni triadni strukturi (strofa, antistrofa, epoda) naj bi antistrofe zamenjal z instrumentalnimi medigrami (anabolé) in tudi same strofe naj bi ne bile več enako dolge; novi ditiramb je tako sestajal iz zaporedja različno dolgih kitic, med katerimi so bile kitaristične medigre. Glasbena oblika take kompozicija je morala biti prosta (ne kitična) in glasba, melodija, je na neki način bolj sledila besedilu in njegovi vsebini, kot to omogoča kitična oblika. Hkrati naj bi Melanippides uporabljal dvanajst strun, kar si je mogoče razlagati tako, da je v lestvico, harmonijo, vpeljeval druge, njej tuje tone.⁶ Drugi predstavnik nove glasbe je bil Timotej iz Mileta. Ohranjeno je besedilo njegove kitarodične pesnitve Peržani, ki opisuje bitko pri Salamini (480), ki je najbrž še bila v spominu Timotejevih poslušalcev. Peržani so živ opis z mnogimi detajli, kjer so prikazani: hrup pomorske bitke, pljuskanje valov, morje, rdeče od krvi, plavanje trupel po morju, dramatični klici bojnikov, vpitje Peržanov, ki kličejo s polnimi usti morske vode in prosijo za milost v smešni in polomljeni grščini. Ko je pesnitev izvajal, je Timotej najbrž vse, o čemer pesnitev govori, oponašal, nakazoval z mimiko in z lastnim gibanjem. Ohranjeno besedilo pesnitve kaže nekitično strukturo, kar pomeni, da je morala biti njena glasba prosta. Z vsem tem bi mogel biti kitarod Timotej vzorec umetnika, posnemajočega vse in vsakogar, ki ga Platon z nemajhno mero ironije pohvali, nato pa odslovi iz države. Timoteju se pripisuje tudi to, da je povečal število strun na kithari od sedem na enajst. Nedvomno se je tudi on posluževal mnogostrunskih glasbil, ki jih omenja Platon, polihordije in panharmonije.⁷ Med panharmonična dela bi bilo mogoče uvrstiti tudi pesnitev Mizijci, ki jo je napisal Filoksen iz Kitere (otok na jugu Peloponeza) in za katero je iz opisa znano, da je potekala v petero različnih tonusih, kar je verjetno impliciralo tudi petero različnih harmonij ter prehode (metabolé) med njimi.⁸ Poleg opisanih novosti so v 5. stol. nastopile tudi spremembe v glasbenem življenju. Pojavilo se je glasbeno zvezdnitvo, ko je avlet, kitarod s svojim obvladanjem glasbila in razkazovanjem svoje osebnosti postal pomembnejši od tistega, kar je dejansko predstavljal. Eden od razvpito poznanih avletov je bil Pronomos iz Teb, ki se je na svojih nastopih posluževal tudi obrazne mimike in gibanja.⁹ Vsi ti glasbeni pojavi atenske demokracije, demokracija v glasbi, predstavljajo zgodovinsko ozadje Platonovega razpravljanja o mousiké; njegova zavrnitev panharmonije, polihordije in razpuščenega prikazovanja česar koli ni utemeljena le v njegovi misli, pač pa je tudi odziv na glasbo njegovega časa.

Kot omenjeno, Platon nima izraza za melodijo posamičnega melosa. Vedno, ko govori o glasbi, se usmerja le na vprašanje harmonij. Zdi se, kot da ne vidi razločkov med posamičnimi melodijami, ki bi bile v isti harmoniji, oz. kot da bi bili razločki med melodijami zanj le razločki v njihovih harmonijah. Platonova razprava daje vtis, da so

⁶ Prav tam, 357–358.

⁷ Prav tam, 361–364.

⁸ Prav tam, 364–365; tu je tudi rekonstrukcija harmonskega poteka kompozicije.

⁹ Prav tam, 366.

bile melodije melosov, ki potekajo v isti harmoniji, tako enovite, da o njih posamično ni bila smiselna nadaljnja analitična razprava. Ali ima tudi to zgodovinsko ozadje? Če prisluhnemo glasbi homerskega sveta, lahko zaznamo njeno zvrstno raznolikost (npr. igranje pastirjev v reliefu na Ahilovem ščitu je nekaj drugega kot petje trena); vendar pa Homerjevi glasbeni prizori ne nakazujejo glasbenega razvoja in pripovednosti. Glasba določenega dogodka je eno z enim samim učinkom. Grška glasba kasnejših obdobj je sicer poznala tudi pripovednost in razvoj. O tem priča npr. Pitijski nomos,¹⁰ prav tako pa tudi omenjena dela naprednih kitarodov 5. in 4. stol., ki so bila očitno zamišljena pripovedno, pri čemer je pripovednosti na neki način sledila tudi glasba: če ne drugače, vsaj z menjavanjem harmonij. A kljub temu vzbujajo poročila o grški glasbi splošni vtis, da so bile glasbene tvorbe, melodije melosov brez izrazitejšega razvoja in brez izrazitejše glasbene pripovednosti; zdi se, da je bila melodija melosa nekaj, kar je v zavesti poslušalca delovalo kot eno. V tem je možno videti zgodovinsko osnovo dejstva, da si Platon kot melodijo melosa predstavlja eno samo stvar, ki ne pozna menjav, vsebinskega razvoja, in ki je na svojem začetku isto kot na svojem koncu.

S stališča osnovnih misli so Platonove omembe glasbil manj pomembne. Pektis, ki spada v skupino kordofonih psalterijev, je slabo poznano glasbilo, saj ni ohranjena nobena njegova upodobitev. Domneva se, da je bila značilnost pektisa ta, da sta bili po dve in dve sosednji struni uglaseni v oktavi, kar je omogočalo igranje v oktavah. Če je bilo res tako, je Platonov pektis mnogostrunski bolj v izgledu kot pa po zmožnosti igranja v različnih harmonijah.¹¹ Tudi trigonon sodi v družino antičnih psalterijev; iz ohranjenih upodobitev je razvidno, da je bil trikotno glasbilo, ki ga je glasbenica – na vseh ohranjenih upodobitvah le ženska, držala v naročju. Število strun na trigononu je bilo zelo veliko, tudi do 32.¹² V nasprotju s pektisom in trigononom sta bila lira in kithara največkrat sedmerostruni glasbili;¹³ brez preuglasitve je bilo tako nanju mogoče igrati le v eni harmoniji. Avlos, ki ga Platon odklanja, je imel prvotno le nekaj luknjic; ker tehnika igranja na glasbilo ni poznala prepihanja, je bilo na njem mogoče izvesti le nekaj tonov. Prav omenjeni avlet Pronomos iz Teb pa je po nekem antičnem poročilu izdelal avlos, na katerega je bilo mogoče igrati v vseh harmonijah.¹⁴ Platon ima očitno v mislih ta, novi avlos.¹⁵

Kot je razvidno iz podanega kratkega pregleda, je Platon iz pisane in raznovrstne glasbe, kot je v njegovem času obstajala, sprejel v obravnavo le tisto, kar je bilo osrednje in najbolj tipično. To je bil melos, kot ga imenuje sam: ubesedena vsebina z razpoznavnim ritmom in enovito melodijo, ki poteka le v eni harmoniji. To osnovo je v razpravi nadalje očistil; v državi naj bi obstajale le nekatere vsebine, njim ustrezni ritmi ter z ozirom na njuna značaja le dve harmoniji: dorska in frigijska.

¹⁰ Opis nomosa prav tam, 212–214.

¹¹ Thomas J. Mathiesen. *Apollo's Lyre*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1999, 272–275.

¹² Prav tam, 275–278; upodobitve na str. 213, 276.

¹³ Prav tam, 243–245, 262.

¹⁴ Prav tam, 183–184.

¹⁵ Tudi Horacij je vedel za prikazani razvoj avlosa: Tibia non ut nunc orichalco vineta tubaeque / aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco ... (*De arte poetica*, 202–203).

3

Osrednji pojem Platonovega razpravljanja o glasbi je pojem harmonija, in tako se postavlja vprašanje zgodovinskega konteksta Platonovih harmonij. Samostalnik harmonija in ustrezeni glagol sta imela v grščini različne pomeni. Srečamo ju že v *Odisseji*, in sicer v pomenu »spajati« ter »spoj« (tisto, prek česar je nekaj spojeno): Odisej izdeluje splav, s katerim se bo odpeljal s Kalipsinega otoka, kjer je preživel vrsto let. Podere drevesa; Kalipso mu prinese sveder; izvrta luknje v debela in jih »spoji«; s klini in »spoji« zbije bruna v splav.¹⁶ Harmonija je tu sredstvo, prek katerega so enakovrstne sestavine združene v večjo celoto. V nekoliko drugačnem pomenu se izraz pojavlja pri kasnejših piscih, kjer zaznamuje predmet, ki je narejen tako, da je sestavljen iz enakih, premišljeno in urejeno spojenih sestavin, oz. prav to, da je kaj narejeno na opisani način. »Harmonije« kamnov so tako usklajeni, premišljeni sestav kamnov, ki skupaj tvorijo zid.¹⁷

Iz splošne rabe je izraz prešel v strokovno izrazje antičnih muzikov, zlasti kitarodov. Tudi tu je pomenila beseda harmonija spoj istovrstnih sestavin v večjo celoto, in sicer zaporedje strun oz. tonov na danem glasbilu, se pravi njihovo uglasitev. Izraz se je lahko nanašal na uglasitev strun oz. na razmerja med toni znotraj oktave sploh, pogosteje pa je, opremljen z ustreznim pridevnikom ali prislovom, zaznamoval določeno uglasitev, se pravi določeno ustaljeno zaporedje intervalov, v smislu katerega je bilo glasbilo uglašeno.¹⁸ Na antičnih strunskih glasbilih (kitharis ali forminga, lira, barbitos) je vsaka struna sredi igre proizvajala le en ton; če je melodija, ki jo je kitarist ali kitarod nameraval zaigrati, zahtevala drugačen razpored intervalov kot predhodna, je moral strune ustrezno preuglasiti, in tako je glasbilo zavestno preuglasil v drugo harmonijo.

Imena različnih harmonij kot različnih uglasitev, lestvic, so povezana z razlikami v glasbi posameznih grških pokrajin ali plemen. V Homerjevi *Iliadi*, ki odraža razmere izpred 8. stol., je glasba zvrstno in funkcijsko razločno razvejana, nasprotno pa homerski svet komaj zaznava razlike v glasbi različnih plemen. Vendar se je zavest o pokrajinski in plemenski različnosti glasbe pojavila vsaj v 7. stol.; od tega časa dalje so Grki kot skupnost sicer samostojnih političnih tvorb zavestno prepoznavali razlike in značilnosti glasbe posameznih pokrajin in njihovih prebivalcev, bodisi grških bodisi Grkom sosednjih. Kaj so bile značilnosti glasbe posameznih grških plemen, je težko reči, saj je glasba arhaičnega obdobja obstajala le v ustnem izročilu. A vsaj od 5. stol. dalje se je glasba plemen in regij začela označevati in določati s harmonijami, se pravi z uglasitvami, lestvicami, ki so bile značilne za glasbo posameznih pokrajin in njihovih prebivalcev.¹⁹ Razlike v harmonijah gotovo niso bile edino, kar je ločilo glasbo enega plemena od drugega in označevanje s harmonijami je tako treba razumeti kot označevanje dela za celoto, in sicer v tem smislu, da je bila lestvica najočitnejša in najbolj oprijemljiva lastnost, s katero je bilo mogoče ločiti glasbo ene pokrajine, plemena, od glasbe drugega. Stanje, kakršno je bilo v zgodnjem 5. stol., značilno ponazarja Pindar, ki v svojih epinikijskih odah in fragmentarno ohranjenih pesmih večkrat nakazuje razlike med pokrajinami; tako najdemo pri njem izraze kot:

¹⁶ *Odisėja*, V, 247–248.

¹⁷ Henry George Liddell, Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1992, s. v. harmózo, harmonia.

¹⁸ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 14.

¹⁹ Prav tam, 14–15.

»eolske strune«,²⁰ »eolski dih avlosa«,²¹ »dorska forminga«,²² »dorska stopica«,²³ »dorsko slavje«,²⁴ »lidijski način«,²⁵ »Eolec je ubiral dorsko pot himnusov«,²⁶ dvakrat pa Pindar omenja tudi harmonijo: »pesem in harmonija za avlos, ki ju je zasnoval neki Lokrijec«,²⁷ »lidijska harmonija«. Vsi ti iztržki kažejo zavest o različnosti glasbe posameznih pokrajin, hkrati pa tudi že začetke ločevanja različnih harmonij, njihovih lestvic.

Pindar omenja glasbo štirih pokrajin ali plemen; vseh razpoznavno različnih smeri, glasbenih dialektov z ustreznimi različnimi harmonijami, poimenovanimi po pokrajinah ali plemenih, je bilo sedem.²⁹ Če jih pregledamo po geografskem ključu, so to: dorska harmonija, imenovana po osrednjem grškem plemenu Dorcev; lokrijska harmonija, označena tako po Lokridi (ob Evbojskem kanalu na zahodni obali Egejskega morja); eolska harmonija, imenovana po Eolcih, živečih v severnejših predelih maloazijske obale in na egejskih otokih, med drugim na pesniškem otoku Lezbosu; jonska (iasovska) harmonija, z imenom po Joncih v južnejših predelih zahodne maloazijske obale. Glasba ostalih treh pokrajin ni bila grška: lidijska harmonija se je imenovala po Lidiji, deželi sredi Male Azije s središčem v Sardah, kjer je živel iz antične zgodovine dobro znani Krez, o katerem govori Herodot; kljub pogostim stikom z Grki Lidija ni bila grška dežela in jezik Lidijcev ni bil narečje grščine.³⁰ Tudi ljudstvo Frigijcev, živečih severovzhodno od Lidijcev, ki so jih slednji podjarmili, in po katerih se je imenovala frigijska harmonija, ni bilo grško, čeprav so Frigijci močno prisotni v grški mitologiji.³¹ Pridevnik miksolijski pa se nanaša na pokrajino Mizijo severno od Lidije; njeni prebivalci so govorili miksolijsko, kar pomeni mešano lidijsko narečje, in izraz se je očitno prenesel tudi na glasbene značilnosti pokrajine in na njeno harmonijo.³²

Iz izrazja antičnih muzikov je izraz harmonija slednjič prešel v strokovno terminologijo antičnih glasbenih teoretikov, harmonikov. Kot je dobro znano, je tu zaznamoval oktavno lestvico z določenim zaporedjem intervalov, pogosto kot del večjega tonskega sistema.³³ V misli harmonikov so harmonije, izpeljane sicer iz dejanskih, v glasbi časa obstoječih lestvic, postale teoremi: sestavine abstraktnega in od dejanske glasbe neodvisnega teoretičnega mišljenja. Kot takšne jih je bilo mogoče primerjati, kombinirati in sestavljati v večje tonske sisteme. Šele v urejevalni misli teoretikov so se pojavili »spodnji« in »zgornji« tonusi in harmonije, se pravi harmonije s predponama hipo- ter hiper-. Čeprav so mogle harmonije z imenovanima predponama obstajati tudi v dejanski glasbi, izvirajo imena zanje šele iz krogov antičnih harmonikov.

²⁰ Pitijске ode, 2, 69. Uporabljena je bila izdaja: *Pindar*; I, II, prev. William H. Race. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press, 1997 (The Loeb Classical Library, 56, 485).

²¹ Nemejske ode, 3, 79.

²² Olimpijske ode, 1, 17.

²³ Olimpijske ode, 3, 5.

²⁴ Pitijске ode, 8, 20.

²⁵ Olimpijske ode, 14, 17.

²⁶ Fragment 91.

²⁷ Fragment 140b.

²⁸ Nemejske ode, 4, 45.

²⁹ Sedem različnih harmonij oz. tonusov (brez tistih s predponami hipo- ter hiper-) omenjajo besedila v obeh navedenih zvezkih Barkerjeve izdaje.

³⁰ *Antika*. Ljubljana: CZ, 1998, s. v. »Lidija«.

³¹ *Antika*, s. v. »Frigija«.

³² *A Greek-English Lexicon*, s. v. *mixolýdios, mixolydistí*.

³³ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II, 15.

Teorija glasbe se je pojavila v 5. stol., vendar je iz tega časa ohranjeno le nekaj kratkih citatov vprašljive verodostojnosti. Tudi iz prvih treh četrtin 4. stol. je ohranjeno zelo malo.³⁴ Glasbenoteoretični sistem harmonij je zelo verjetno nastal ali vsaj začel nastajati v 4. stol., v času torej, ki ni mogel biti močno oddaljen od nastanka Države.³⁵ Kolikor je mogoče presoditi, je Platonova Država prvo pisno pričevanje o nastajajočem teoretičnem sistemu harmonij,³⁶ čeprav ta v Državi kot filozofskem spisu ni podan s termini glasbene teorije, in hkrati tudi prvo pričevanje o značajih harmonij.³⁷ Najstarejša ohranjena izrecno glasbenoteoretična dela so šele s konca 4. stol.: Aristoksenov spis *Elementa harmonica* ter Evklidu pripisano delo *Sectio canonis*.³⁸ V Aristoksenovem spisu je sistem harmonij opisan kot sistem tonusov.³⁹ Sistem harmonij, kot naj bi nastal že v 4. stol., je tako v celoti podan šele v kasnejših spisih: pri Kleonidu (2. stol. po Kr.), Bacchiusu (4. stol. po Kr.) in v grško pisani razpravi *De musica* Aristida Kvintilijana (Aristides Quintilianus),⁴⁰ kar pomeni kar nekaj stoletij po Platonu.

Kvintilijanov sistem harmonij si je v diatoničnem genuzu najlaže predstavljati v obliki sedmero oktavnih lestvic od h (miksolijska) do a (hipodorska). Skupaj predstavljajo cikel: vsaka naslednja se iz predhodne izpelje tako, da se njen spodnji interval prenese oktavo navzgor; osma harmonija bi bila tako le ponovitev prve⁴¹ (gl. ponazorilo,⁴² v katerem so harmonije zaradi primerjave s Platonovimi harmonijami podane v enharmoničnem genuzu). A poleg tega podaja Kvintilijan tudi harmonije, ki naj bi jih poznala starejša glasba, in za katere tudi izrecno pravi, da so tiste, ki jih je imel v mislih Platon.⁴³ Če primerjamo Platonove harmonije s kasnejšim sistemom, se kažejo očitne podobnosti: Platonova lidijska je skoraj enaka Kvintilijanovi hipolidijska; obe dorski sta enaki, če prezremo dejstvo, da ima Platonova spodaj ton več; Platonova sintonolidijska

³⁴ Prav tam, 1.

³⁵ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 164.

³⁶ Sodba temelji na osnovi omemb posamičnih harmonij v grških besedilih, ki jih prinašata oba navedena zvezka Barkerjeve izdaje.

³⁷ V Državi je še nekaj mest, ki nakazujejo obstoj sočasne glasbene teorije: V VII. knjigi se razpravlja o tem, česa naj bi se učili mladi filozofi, ki naj bi kasneje vodili državo. Po aritmetiki, geometriji naj bi se posvečali tudi študiju gibanja. Gibanji sta dve: tisto na nebu, ki ga preučuje astronomija, in gibanje v harmoniji, »enharmonično« gibanje (enarmónios phorá), ki ga zaznavajo ušesa (530d). Na tem mestu pride med sogovornikoma do nesporazuma, saj ima vsakdo v mislih drugo skupino o zvoku razpravljajočih ljudi. Glavkon misli na teoretike harmonike, katerih početje se mu zdi smešno; nastavljajo ušesa in se ne morejo sporazumeti, ali je sredi med dvema kar najbližjima tonoma še en ton ali ne, se pravi, da iščejo najmanjši možni interval (diástema), ki bi kot najmanjši postal mera vsem ostalim (531a). Ti glasbeni atomisti, kot bi jih lahko imenovali, dajejo prednost ušesom pred umom, kar pomeni, da jih zanima zgolj naravoslovni, fizikalni vidik glasbenih tonov in intervalov. Sokrat ima v mislih pitagorejske filozofe, kot jih tudi imenuje: ti razpravljajo o harmoniji na podoben način kot o astronomiji. V simfonijah (symphoníai), kar pomeni v konsonančnih intervalih, iščejo števila. Vendar pitagorejci po Sokratu (in Platonu) ne vidijo resničnega problema: zakaj so nekatera števila, ki so v jedru simfonij, skladna (sýmphonoi arhythmoi), druga ne (531b–c). Platon, ki očitno zavrača obe šoli, se na tem mestu sprašuje o najglobljem vzroku pojava različnih glasbenih oz. intervalnih razmerij in s tem tudi o najglobljem bistvu glasbe. – Drugo mesto, ki nakazuje Platonovo poznavanje sočasne nastajajoče harmonične teorije, je zgoraj opisana omemba, po kateri so vse harmonije iz štirih tonov; izraz phthóngos navadno zaznamuje posamični ton, ne intervala, zato je zelo verjetno, da Platon nakazuje obstoj teorema tetrakorda, ki sestoji iz štirih tonov znotraj čiste kvarte in je v resnici tako ali drugače povezan s posameznimi harmonijami. – Tudi Erovo poročilo o petju Siren v X. knjigi Države priča o pitagorejsko naravnanih razmislekih o zvoku in glasbi (616d–617d).

³⁸ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II, 1.

³⁹ O razmerju med tonusi in harmonijami gl. prav tam, 17–21.

⁴⁰ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I, 165. – Aristides Quintilianus je skoraj povsem nepoznana figura. V svojem delu omenja Cicerona, kar pomeni, da ni mogel živeti prej kot v 1. stol. po Kr.; ker pa ga omenja Martianus Capella, ni mogel živeti kasneje kot v 4. stol. (Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I, 392). Th. J. Mathiesen ga postavlja v pozno 3. in zgodnje 4. stol. (Thomas J. Mathiesen. *Apollo's Lyre*, 292).

⁴¹ *De musica*, I, 15 (Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II, 416–417).

⁴² Znak # pomeni zvišanje za 1/4 tona. Višina (z miksolijsko na h) je izbrana zgolj zaradi lažjega branja.

⁴³ *De musica*, I, 18–19 (Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II, 419–420).

izgleda kot odlomek kasnejše lidijske, katere drugi ton je prestavljen oktavo više. Sintonolidijska harmonija, kar pomeni napeta lidijska, je omenjena le v Državi⁴⁴ in izraz »napet« bi se lahko nanašal na to, da je bila zamišljena v visoki legi. Zdi se, da jo je imel Platon za enačico lidijske harmonije. Tudi v drugih primerih je mogoče najti povezave med Platonovimi harmonijami in harmonijami ustaljenega sistema; povsem neprimerljiva s kasnejšim ostaja le Platonova jonska harmonija.⁴⁵

Kvintilijanove harmonije v enharmoničnem genusu										
miksolidijska	h	h#	c	e	e#	f	a	h		
lidijska		h#	c	e	e#	f	a	h	h#	
frigijska			c	e	e#	f	a	h	h#	c
dorska				e	e#	f	a	h	h#	c e
hipolidijska					e#	f	a	h	h#	c e e#
hipofrigijska						f	a	h	h#	c e e# f
hipodorska							a	h	h#	c e e# f a

Platonove harmonije (po Kvintilijanu)										
miksolidijska	h	h#	c	d	e	e#	f	h		
sintonolidijska					e	e#	f	a		c
frigijska				d	e	e#	f	a	h	h# c d
dorska				d	e	e#	f	a	h	h# c e
lidijska						e#	f	a	h	h# c e e#
jonska					e	e#	f	a		c d

Če sprejmemo hipotezo, da je Kvintilijanovo poročilo o Platonovih harmonijah resnično, izgledajo le-te kot sistem harmonij v zacetku. Platon je sicer zelo verjetno izhajal iz glasbe svojega časa, se pravi iz dejanskih melosov in njihovih melodij,⁴⁶ vendar so njegove harmonije takšne, da dopuščajo ali vsaj nakazujejo možnost sistematične predstavitve, ki je v njegovem času gotovo obstajala vsaj v zacetkih. Ob sistematizaciji, ki jo nakazujejo Platonove harmonije, je pomenljivo, da Platon podobno označuje in vrednoti po dve in dve sosednji harmoniji, če jih razporedimo z ozirom na kasnejši sistem: miksolidijska in sintonolidijska harmonija, primerljivi s spodnjima dvema harmonijama kasnejšega sistema, sta harmoniji žalovanja; frigijska in dorska, primerljivi z naslednjima dvema harmonijama kasnejšega sistema, sta harmoniji vrlin; lidijska, primerljiva s kasnejšo hipolidijsko ter jonska pa sta harmoniji razpuščenosti.

Ob Platonovem sistemu harmonij, bodisi da so bile takšne, kot jih navaja Kvintilijan bodisi drugačne, se postavlja vprašanje: Ali si je Platon resnično zamišljal, da je določena melodija razpuščena zato, ker izkazuje takšne intervale med sestavljajočimi jo toni, kot jih ima lidijska lestvica, značilna za Lidijce, druga pa bojevito možata zato, ker se njeni toni ujemajo z lestvico, značilno za Dorce? Si je res predstavljal, da je značaj melodije vezan ali skrit v intervalnem razporedu tonov znotraj njenega obsega? Na to vprašanje

⁴⁴ Izraz uporabljala le Platon; *A Greek-English Lexicon*, s. v. *syntonolydisti*.

⁴⁵ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I, 166-168.

⁴⁶ Prav tam, 165.

si je težko misliti pritrdilni odgovor. Ne zdi se verjetno, da bi imela določena melodija (z enim razporedom intervalov znotraj svojega obsega) v ušesih Platonovih sodobnikov povsem drugačno vsebino in učinek kot druga (z drugim razporedom intervalov) zgolj zaradi drugačnega zaporedja intervalov znotraj svojega obsega. Prav zato se je pojavila misel, da so bile harmonije več kot lestvice: melodične formule ali melodične značilnosti glasbe z imenom harmonije poimenovanih pokrajin ali plemen.⁴⁷ Ta razlaga je nedvomno bolj realistična. A tudi če jo sprejmemo, je še vedno težko razumljivo in predstavljivo, da bi bila frigijska melodika (tista iz Frigije z značilno frigijsko harmonijo kot lestvico) v očeh Platonovih sodobnikov vedno le umirjeno možata, lidijska (tista iz Lidije z značilno lidijsko harmonijo kot lestvico) vedno le razpuščena itd. Če si jih skušamo predstavljati stvarno, so Platonove harmonije s svojimi značaji težko razložljive.

Morda je odgovor na vprašanje, kaj si je Platon predstavljal s harmonijami, treba iskati po nasprotni poti, se pravi ne v zgodovinski realnosti, pač pa v načinu Platonovega razmišljanja: Platon se je nedvomno zavedal učinkov, ki so jih imele takšne in drugačne melodije melosov, in za njihove različne učinke je poskušal najti otipljiv razlog. Pred sabo je imel Damonov zgled,⁴⁸ ki je v različnih ritmih prepoznal različne značajske lastnosti. Prvo, kar je bilo na različnih melodijah oprijemljivo različno, so bile razlike med lestvicami – harmonijami, ki so bile v Platonovem času že predmet teoretičnega razmišljanja. Harmonije so se tako v filozofovi misli pokazale kot prva in najočitnejša lastnost, po kateri so se ločile posamične melodije, in zato tudi najverjetnejši vzrok njihovih različnih učinkov. Kot nekaj, kar še ni bilo dokončno določeno in preiskano, so se ponujale kot tisti glasbenoteoretični pojem, s katerim bi bilo mogoče razložiti, zakaj učinkujejo nekatere melodije tako, druge drugače. Pomenljivo je, da Platon ne razpravlja o tem, zakaj ima katera harmonija takšen učinek in ne drugačnega. Sokrat celo pravi, da ne pozna harmonij, a kljub temu meni, da sta potrebni dve. To mesto nakazuje, da so razpravljalci po miselni poti prišli do potrebe po pojmu, s katerim bi mogli razložiti različne učinke melodij. Gledano s tega stališča se Platonove harmonije kažejo kot odprt pojem, ki še ni zapolnjen z določeno glasbenoteoretično vsebino; kot pojem, ki ga vpeljuje samo mišljenje, refleksija glasbenega, in ki je vnaprej prilagojen in pripravljen za vse tisto, kar bi moglo razložiti vzrok jasno razpoznanih, a še ne raziskanih učinkov glasbe.

4

Vendar Platonova Država ni zgodovinski ali glasbenoteoretični, pač pa metafizični spis. Harmonije, o katerih govori, je tako mogoče videti in interpretirati tudi v sklopu Platonovega metafizičnega pogleda na resničnost. Prav s tem pa se odpre še ena razsežnost njihovega pomena. Kot je dobro znano, je bil Platon zagledan v svet idej; v njegovem pogledu na stvarnost stojijo za gibljivimi, spremenljivimi in časovno omejenimi predmeti, stvarmi, lastnostmi, nespremenljive in neuničljive ideje. Platonov svet idej presega čutom dostopno stvarnost in predstavlja metafizično resničnost.⁴⁹ V Državi

⁴⁷ Reginald Pepys Winnington-Ingram. 'Greece. Ancient'. V: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, 666–667.

⁴⁸ O Damonu gl. Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I, 168–169.

⁴⁹ William Keith Chambers Guthrie. *The Greek Philosophers from Thales to Aristotle*. London: Methuen & Co Ltd, 1967, 81–100. – Gorazd Kocijančič. 'Uvod v Platona'. V: Platon. *Zbrana dela*, II, 1124–1128.

omenja Platon ideje zlasti v X. knjigi, kjer obravnava umetnost kot mimesis in kjer navaja znane primere: je mnogo postelj in miz, a njihovi ideji (idéai) sta le dve: ideja postelje in ideja mize (596b); postelja, ki jo naslika slikar, je le posnetek ene od mnogih postelj in vsaka čutom dostopna postelja je nujno uresničitev ideje (eîdos) postelje, postelje po naravi (he en tē phýsei oûsa), ki je le ena in neuničljiva (597b). Če sledimo temu načinu razmišljanja, je nujno, da so vse posamične, čutom dostopne stvari le čutom dostopni posnetki idej; to so torej tudi melosi, in če gremo še korak dalje, so tudi njihove melodije, ki predstavljajo eno od njihovih treh sestavin, nujno le čutom dostopni posnetki nečesa drugega. Platon ne govori o melodijah, a vsaka dejanska melodija vsakega dejanskega melosa se v prikazanem smislu kaže kot posnetek ideje. Iz Platonovega razpravljanja je očitno, da si predstavlja, da ima vsaka posamična melodija določeno vsebino in določeni učinek. Platon pripisuje vsebino in učinek, ki naj bi ga imeli melosi kot glasba, se pravi vsebino in učinek, ki ga imajo posamične melodije, njihovim harmonijam. Harmonije se tako kažejo kot vzor, podoba, ideja, po kateri so narejene posamične melodije, in sicer z ozirom na svojo vsebino in svoj učinek.

Takšna razlaga ni zadostna in popolna brez težav, vendar je treba upoštevati, da Platonovo razpravljanje ni le eksaktna in nedvoumna izpeljava misli, pač pa tudi literarno in miselno svobodno oblikovan dialog, katerega nejasnosti vodijo k nadaljnjemu iskanju in nadaljnjemu razmišljanju.⁵⁰ Platon sicer izrecno pravi, da harmonije posnemajo človeka, človekov govor, njegovo življenjsko držo; harmonije same naj bi bile torej posnetki. Vendar je možno to izjavo razumeti tako, da so harmonije bolj kot posnetki ljudi posnetki človeških lastnosti oz. posnetki idej človeških lastnosti; dorska harmonija bi bila tako posnetek ideje hrabrosti, ki jo lahko utelešajo posamezni ljudje; frigijska posnetek ideje stanovitnosti. Če se nadalje vprašamo, zakaj naj bi bile harmonije posnetki idej, in ne ideje same, moremo priti do odgovora, da zato, ker na glasbeni način, kot glasba utelešajo oz. predstavljajo posamične ideje Platonovega idejnega sveta. To pomeni: harmonije so glasbeni posnetki idej ali, če nekoliko prilagodimo zorni kot, harmonije so ideje v podobi glasbe: harmonije so glasbene ideje tistih lastnosti in vsebin, katerih posnetki so čutom dostopne melodije posamičnih melosov. Melodije se tako izkažejo za posamične uresničitve harmonij kot glasbenih idej različnih lastnosti in vsebin. Prav zaradi tega ima melodija, ki je posnetek ene harmonije, njeno vsebino, melodija, ki je posnetek druge harmonije, drugo. Gledano s tega zornega kota, so Platonove harmonije v razmerju do posamičnih melodij glasbene ideje, po katerih so melodije narejene.

Platonova metafizika vključuje tako zamisel glasbene ideje. Ta ideja, čeprav glasbena, je metafizična resničnost, plod duha, zato ne more biti nič stvarnega: ne lestvica ne sklop drugih glasbenih lastnosti. To tudi pomeni, da ni dostopna čutom, da je ni mogoče izmeriti, prevesti v besede ali opisati. Mogoče jo je le pojmovati in misliti: je tisto, kar vsaka posamična kompozicija odkrije, uvidi, uzre, posname in uresniči v obliki čutom dosegljivih zvokov. Morda je v uvidu metafizičnega preseganja čutom dostopne stvarnosti, v tem primeru glasbene stvarnosti, skrit odgovor na vprašanje, zakaj ostaja bistvo glasbe za še tako prodorno analitično glasboslovje nedosegljivo.

⁵⁰ Prav tam, 1052.