

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

Ευαγγελία Χατζηνικολάκη

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



Επιβλέπων Καθηγητής: Παύλος Καϊμάκης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2007

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

Ευαγγελία Χατζηνικολάκη

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιβλέπων Καθηγητής: Πάυλος Καϊμάκης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
1. Η μουσική στη ζωή και στην εκπαίδευση λίγο πριν από την εποχή του Πλάτωνα	
1.1. Η μουσική στη ζωή των Ελλήνων	6
1.2. Η διδασκαλία της μουσικής	9
2. Η θεωρία των Ιδεών	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Οι απόψεις του Πλάτωνα για τη μίμηση	
1. Η μίμηση στη ζωγραφική. Το παράδειγμα του κλινοποιού	11
2. Η μίμηση στη φιλοσοφία του Πλάτωνα	12
3. Η μίμηση στη μουσική	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Το κριτήριο για την καλή μουσική και η επίδρασή της στη διάπλαση του χαρακτήρα	
1. Η δύναμη της μίμησης στη διάπλαση του ήθους	16
2. Η απόλαυση	18
3. Οι επικίνδυνες ιδιότητες της μουσικής	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Οι απαγορεύσεις στους τομείς της μουσικής	
1. Περιεχόμενο κειμένου	21
2. Αρμονίες και μελωδίες	
2.1. Παρουσίαση των απόψεων του Πλάτωνα	24
2.2. Σοβινισμός στις απαγορεύσεις;	25
2.3. Ερμηνευτικές προσπάθειες	26
3. Όργανα	29

4. Ρυθμός	32
5. Χορός και κίνηση	33

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Η μουσική ως ενότητα

1. Η ενότητα λόγου, μελωδίας, ρυθμού και κίνησης	36
2. Ο αφορισμός της οργανικής μουσικής	37

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: Νόμοι

1. Ο μουσικός «νόμος»	39
2. Η σύνδεση του «νόμου» με το νόμο	40
3. Οι συνέπειες της παρανομίας	
3.1. Η αλλαγή στους νόμους της πόλης και η προσπάθεια διατήρησής τους	40
3.2. Οι ηθικές συνέπειες της παρανομίας	42

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ: Η μουσική στο εκπαιδευτικό σύστημα του Πλάτωνα

1. Η μουσική στον πρώτο κύκλο σπουδών (από την εμβρυϊκή ηλικία έως δεκαέξι ετών)	45
2. Ο έλεγχος της διδακτέας ύλης	47
3. Οι γυναίκες	49
4. Η μουσική στο δεύτερο κύκλο σπουδών (για τους μελλοντικούς φύλακες)	50

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ: Τα δύο είδη μουσικής

1. Η θετική αντιμετώπιση της μουσικής	52
2. Ερμηνευτικές προσπάθειες	53
3. Η σχέση μεταξύ των δύο εννοιών της μουσικής	54

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ: Οι επιρροές, οι πηγές και οι γνώσεις του Πλάτωνα
για τη μουσική

1. Θεωρίες που επηρέασαν τον Πλάτωνα	
1.1. Οι Πυθαγόρειοι (η αρμονία των σφαιρών και ο μύθος του Ηρός)	56
1.2. Ο Ηράκλειτος, ο Παρμενίδης και οι Σοφιστές (επιρροές ως προς την αλήθεια στη μουσική)	57
1.3. Ο Σωκράτης	59
1.4. Ο Δάμων	59
2. Οι μουσικοδιδάσκαλοι του Πλάτωνα και οι μουσικές του γνώσεις	61

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

1. Μουσική και ήθος	63
2. Η υψηλή πλατωνική θεωρία της τέχνης και ο σύγχρονος χαρακτήρας της	64
3. Η έλλειψη του ήχου	65

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	67
--------------	----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να παρουσιάσει το ρόλο της μουσικής στα έργα του Πλάτωνα και τη θέση της στο εκπαιδευτικό σύστημα που προτείνει μέσα σ' αυτά.

Στο πλαίσιο αυτής της παρουσίασης αναπτύσσονται απόψεις και ιδέες του όπως αυτές για τη μίμηση, την επιρροή που έχει η μουσική στη διαμόρφωση του χαρακτήρα των νέων καθώς και τις αντιλήψεις του για το ωραίο και το καλό. Κατόπιν, παρουσιάζεται μια σειρά από απαγορεύσεις που προτείνει, οι οποίες αφορούν το κείμενο, τη μελωδία, το ρυθμό, τα όργανα και το χορό, καθώς και η αντίληψη της εποχής για αδιάσπαστη ενότητα μεταξύ λόγου, ρυθμού και μελωδίας. Αναλύεται η πεποίθηση του Πλάτωνα για αμοιβαία εξάρτηση μουσικής και νομοθεσίας της πολιτείας καθώς και η γνώμη του για το απαίδευτο πλήθος και τους νεωτερισμούς. Στη συνέχεια, γίνεται μία παρουσίαση ενός αναλυτικού εκπαιδευτικού προγράμματος, στο πλαίσιο του οποίου φαίνονται οι αυστηρές αντιλήψεις του για τον έλεγχο της διδακτέας ύλης, τη δεξιότητα και τις γυναίκες. Τέλος, αναλύεται μια φαινομενική αντίφαση σε κάποια έργα του Πλάτωνα, όσον αφορά τη στάση του απέναντι στη μουσική και αναφέρονται οι επιδράσεις που δέχτηκε ο φιλόσοφος από άλλες σημαντικές προσωπικότητες της εποχής του.

Για να γίνει όμως μια τέτοια παρουσίαση, πρέπει πρώτα ο αναγνώστης να έρθει σε επαφή με τη σημασία που είχε η μουσική στην ιδιωτική και δημόσια ζωή των πολιτών εκείνη την εποχή και με κάποιες απόψεις όσον αφορά τη διδασκαλία της, ώστε να ξέρει το πλαίσιο μέσα στο οποίο δίδαξε ο Πλάτων. Επίσης, σημαντική είναι και μια πολύ σύντομη αναφορά στη θεωρία των Ιδεών, η οποία έχει διαποτίσει κάθε του φιλοσοφική αντίληψη, επομένως και αυτές για τη μουσική.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Η μουσική στη ζωή και στην εκπαίδευση λίγο πριν από την εποχή του Πλάτωνα

1.1. Η μουσική στη ζωή των Ελλήνων

Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα είναι ένας από τους πιο σημαντικούς τομείς τόσο της καθημερινής ζωής όσο και της εκπαίδευσης. Παρά το γεγονός ότι οι περισσότερες Ιστορίες της Αισθητικής επικεντρώνονται στο οπτικό κομμάτι της αρχαίας ελληνικής τέχνης, κανείς Έλληνας δεν αναγνώρισε παιδευτική αξία στη ζωγραφική και στη γλυπτική, και γενικότερα στην απόλαυση μέσω της όρασης¹. Είμαστε, λοιπόν, σίγουροι ότι η μουσική είναι πολύ σημαντικότερη από τις «οπτικές» τέχνες στη ζωή του αρχαίου Έλληνα. Εκτός από μια πληθώρα θεωρητικών κειμένων για τη μουσική² αλλά και την ύπαρξη των εννέα Μουσών³ στην ελληνική μυθολογία, η εξέχουσα θέση της μουσικής στην εκπαίδευση έρχεται να εδραιώσει την πρωταρχική της σημασία στην αρχαιοελληνική κοινωνία. «Τα εκπαιδευτικά ιδεώδη ήταν πάντοτε υπό την κυριαρχία της ποιήσεως, της μουσικής και του ρυθμού»⁴.

Μέχρι και τον 5ο αι. π.Χ. τα όρια ανάμεσα στον επαγγελματία και στον ερασιτέχνη μουσικό είναι δυσδιάκριτα. Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο,

¹ Βλ. Jaeger Warner, *Παιδεία Β'*, μετάφρασις Γεωργίου Βερροίου, Αθήνα, σ. 293.

² Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *Φιλοσοφία και μουσική*, Αθήνα 2004, σ. 11.

³ Οι Μούσες, κόρες του Δία και της Μνημοσύνης (ή, σύμφωνα με άλλη εκδοχή, της Αρμονίας ή του Ουρανού και της Γαίας) ήταν θεότητες της μουσικής, της ποίησης, της ορχηστικής, του δράματος και γενικά προστάτιδες των τεχνών και των γραμμάτων, καθώς και της νόησης σε όλες της τις μορφές: την ευγλωττία, την πειθώ, τη σοφία. Ήταν 9 στον αριθμό, έχοντας «μοιράσει» τους τομείς της ακουστικής τέχνης. Έχουμε, λοιπόν, την Ερατώ για την ερωτική και ελεγειακή ποίηση, την Ευτέρπη για τη λυρική ποίηση, τη Θάλεια για την κωμωδία, την Καλλιόπη για την επική ποίηση, την Κλειώ για την ιστορία, τη Μελπομένη για την τραγωδία, την Ουρανία για την αστρονομία, την Πολύμνια για την ιερή ποίηση και το διθύραμβο, και την Τερψιχόρη για το χορό.

⁴ Jaeger Warner, *ο.π.*, σ. 293.

όλοι είναι κοινωνοί της μουσικής και «δεν υπήρχε κανείς που να μη βρισκόταν εκτεθειμένος στη γοητεία της»⁵. Η μουσική είναι κομμάτι κάθε εκδήλωσης στο δημόσιο και ιδιωτικό τους βίο, στο γάμο, στην κηδεία, στο νανούρισμα, στη συγκομιδή, στον τρύγο, στα συμπόσια, στις γιορτές, ακόμα και στους αθλητικούς αγώνες, όπου συχνά διοργανώνονται παράλληλοι μουσικοί διαγωνισμοί. Φυσικά, δε λείπει και από τη θρησκευτική ζωή, όπου «καμία θρησκευτική τελετή –σπονδή, θυσία, πομπή, συλλογική προσευχή- δε γινόταν χωρίς άσματα και όργανα»⁶. Προς τα τέλη του 5ου αι. π.Χ. η σημασία του μουσικού μέρους αυξάνεται και στις τραγωδίες. Ο ποιητής, ο οποίος κάποιες φορές περιλαμβάνει και οργανικά εμβόλιμα, είναι πλέον υποχρεωμένος να συμπράξει με έναν επαγγελματία μουσικό.

Όσο για την ικανότητα να παίζει κανείς κάποιο όργανο, δεν περιορίζεται στους επαγγελματίες, αλλά είναι συνηθισμένο προσόν για τους ευγενείς της Αθήνας του 5ου αι. π.Χ. Βέβαια, υπάρχουν και οι οργανοπαίκτες που εξασκούν την τέχνη τους για βιοποριστικούς λόγους. Αυτοί χωρίζονται σ' εκείνους που κερδίζουν τα προς το ζην παίζοντας τακτικά σε κάποιο συγκεκριμένο σπίτι, σ' εκείνους που περιοδεύουν από κοινότητα σε κοινότητα αναζητώντας πελατεία και σ' εκείνους που λαμβάνουν μέρος σε μουσικούς διαγωνισμούς για την κατάκτηση του βραβείου, το οποίο πολλές φορές είναι πολύτιμο. Επίσης, υπάρχουν και οι επαγγελματίες θρηνωδοί και αυλητές, οι οποίοι συνήθως είναι σκλάβοι και μισθωτοί, μερικές φορές ξενικής καταγωγής, οι οποίοι «εκτελούσαν υπηρεσία ρουτίνας»⁷ στις κηδείες και στα συμπόσια αντίστοιχα. Απέναντι στους τελευταίους υπάρχει μια προκατάληψη, υποστηρίζει ο Reinach⁸, η

⁵ West M. L., *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, μετάφραση Στ. Κομνηνού, Αθήνα 1999, σ. 47.

⁶ Reinach Theodore, *Η ελληνική μουσική*, μετάφραση Αναστασίας-Μαρίας Κοντοστάθη, Αθήνα 1999, σ. 164.

⁷ West M. L., *ό.π.*, σ.48.

⁸ Βλ. Reinach Theodore, *ό.π.*, σ 167.

ίδια που υπάρχει για όλα τα έμμισθα επαγγέλματα, κατατάσσοντας αυτούς τους επαγγελματίες μουσικούς στην τελευταία βαθμίδα της κοινωνικής κλίμακας. Ο West λέει ότι «η απονομή πολύτιμων βραβείων στους τραγουδιστές και τους οργανοπαίκτες κατά τους αγώνες, προϋποθέτει ότι δεν θεωρούνται άνθρωποι που θα πρέπει να τους κοιτούν οι άλλοι αφ' υψηλού περιφρονώντας τους»⁹ και ότι οι δεξιότητες οργανοπαίκτες απολαμβάνουν μεγάλη κοινωνική αποδοχή, προφανώς αναφερόμενος στους πρώτους.

Όποια και αν είναι η αλήθεια, και οι δύο συμφωνούν ότι από τον 4ο αι. π.Χ. η εκτίμηση στο πρόσωπο των επαγγελματιών μουσικών είναι δεδομένη, αυτοί συγκεντρώνουν πλούτη και μάλιστα πολλοί δέχονται τιμές δημοσίως. Η ανάθεση της μουσικής πράξης στους επαγγελματίες είναι πλέον κάτι συνηθισμένο και, ως εκ τούτου, παρακμάζει η ιδιωτικού χαρακτήρα μουσική, και οι μουσικοί αρχίζουν να αποκτούν μία άνευ λόγου έπαρση. Η ενότητα της μουσικής με το λόγο και την κίνηση, που ως τότε ήταν κάτι δεδομένο, αρχίζει να εκλείπει και στόχος της μουσικής πλέον είναι να σαγηνεύσει το ακροατήριο, να γλυκάνει το αυτί, να προβληθεί καθαυτή.

Αυτή είναι και η εποχή που αρχίζουν να δημιουργούνται σχολές για τη διδασκαλία της θεωρίας της μουσικής και την ενασχόληση με θέματα σχετικά με το Ωραίο, επιστήμη που πολλούς αιώνες αργότερα θα ονομαστεί αισθητική της μουσικής¹⁰.

⁹ West M. L, *ό.π.*, σ.49.

¹⁰ Η διατύπωση του Reinach (βλ. Reinach Theodore, *ο.π.*, σ 168) ότι «κάνουν την εμφάνισή τους και σχολές για τη διδασκαλία της θεωρίας και της μουσικής αισθητικής» είναι λανθασμένη, αφού ο όρος «μουσική αισθητική», με την έννοια που χρησιμοποιείται σήμερα, είναι όρος που εμφανίστηκε το δεύτερο μισό του 18ου αι. μ.Χ. Πρόκειται λοιπόν σαφώς για ετεροχρονισμό.

1.2. Η διδασκαλία της μουσικής

Τον 5ο αι. π.Χ. το σύστημα της μουσικής εκπαίδευσης είναι οργανωμένο. Στην Κρήτη, τα αγόρια, ως μέρος της αγωγής που σκοπό είχε να τους κάνει ατρόμητους και σκληρούς άντρες, μαθαίνουν να τραγουδούν παιάνες. Στη Σπάρτη η μουσική βρίσκεται στο κέντρο της εκπαίδευσης, αφού «εξασφαλίζει τον σύνδεσμο μεταξύ των διαφόρων μορφών [...] της αγωγής»¹¹. Στην Αθήνα η μουσική, μαζί με τη γραφή και τη γυμναστική, είναι τα τρία μαθήματα που διδάσκονταν όλοι στα πλαίσια της υποχρεωτικής εκπαίδευσης. «Οὐκοῦν ὁ μὲν ἀπαιδευτος ἀχόρευτος ἡμῖν ἔσται, τὸν δὲ πεπαιδευμένον ἱκανῶς κεχορευκότα θετέον»¹² λέει ο Πλάτων. Τα αγόρια μορφώνονται από τον κιθαριστή και τον παιδοτρίβη, ο πρώτος εκ των οποίων τους διδάσκει να τραγουδούν και να εκτελούν άσματα, καθώς και ανάγνωση και γραφή. Αργότερα, ο γραμματιστής αναλαμβάνει τα δύο τελευταία μαθήματα, αφήνοντας στον κιθαριστή την αμιγώς μουσική εκπαίδευση.

2. Η θεωρία των Ιδεών

Βασική προϋπόθεση για να εξετάσουμε τις ιδέες του Πλάτωνα για τη μίμηση (τη σύνδεση μίμησης – μουσικής θα την εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο) και το ωραίο –στην προκειμένη περίπτωση την «ωραία» και την «καλή» μουσική-, είναι να έχουμε μια γενική εικόνα της πλατωνικής θεωρίας των Ιδεών. Εν συντομία, λοιπόν, θα γίνει μια παρουσίασή της.

¹¹ Marrou Henri Irene, *Ιστορία της εκπαιδύσεως κατά την αρχαιότητα*, μετάφραση Θ. Φωτεινόπουλου, Αθήνα 1961, σ.42.

¹² [Αποκαλούμε λοιπόν κάποιον απαιδευτο, όταν δεν έχει μάθει να χορεύει. Αντίθετα, καλή εκπαίδευση έχει λάβει εκείνος που έχει ασκηθεί αρκετά σ' αυτό το θέμα.] *Νόμοι*. 654a-b.

Στη φιλοσοφία του Πλάτωνα υπάρχουν δύο κόσμοι: ο κόσμος των Ιδεών και ο αισθητός κόσμος. Ο πρώτος είναι ο πραγματικός κόσμος και εκεί υπάρχουν οι αιώνιες, άφθαρτες και αμετάβλητες Ιδέες, τις οποίες αντιλαμβανόμαστε με τη νόηση. Εκεί, μεταξύ άλλων, υπάρχει και το πραγματικά ωραίο, η Ιδέα του ωραίου. Σε αντιδιαστολή, ο αισθητός κόσμος είναι γεμάτος με καθημερινά, φθαρτά και μεταβλητά πράγματα, τα οποία αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις. Εκεί υπάρχει το αισθητό ωραίο. Η ζεύξη μεταξύ των δύο κόσμων γίνεται με το μύθο της ανάμνησης. Σύμφωνα με αυτόν, η ψυχή κάθε ανθρώπου, πριν από τη γέννησή του και την φυλάκιση του στο σώμα, βρισκόταν στον κόσμο των Ιδεών και τις γνώριζε άμεσα. Η εμφάνιση του ωραίου στον αισθητό κόσμο είναι μια αφορμή για την ψυχή να θυμηθεί το νοητικά ωραίο¹³. Αυτό συμβαίνει και για όλες τις υπόλοιπες Ιδέες.

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, λοιπόν, τα πάντα στον αισθητό κόσμο είναι μιμήσεις των Ιδεών, οι οποίες υπάρχουν στο νοητό, στον πραγματικό κόσμο. «Τις Ιδέες μπορείς να τις πλησιάσεις μέσω της διαλεκτικής, η οποία ενεργεί μόνο με τη λογική, αλλά σημείο εκκίνησης είναι η αίσθηση», μας λέει ο Lippman¹⁴.

¹³ Φαίδρος 249d.

¹⁴ Lippman Edward A., *Musical Thought in Ancient Greece*, New York 1964, σ. 75.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Οι απόψεις του Πλάτωνα για τη μίμηση

1. Η μίμηση στη ζωγραφική. Το παράδειγμα του κλινοποιού

Στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας*¹⁵, γίνεται εκτενής λόγος για τη μίμηση μέσα από τις τέχνες και τη σχέση της με την αλήθεια. Ο Πλάτων ξεκινάει από τη ζωγραφική για να μεταπηδήσει στην ποίηση η οποία συνδέεται με τη μουσική με άρρηκτους δεσμούς. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί είναι αυτό του κλινοποιού.

Ο Θεός έχει φτιάξει στο κόσμο των Ιδεών την κλίνη. Αυτή είναι η πραγματική κλίνη, το παράδειγμα που έχουν στο μυαλό τους όλοι οι τεχνίτες για να φτιάξουν τα κρεβάτια στο νοητό κόσμο. Η δημιουργία της κλίνης στον αισθητό κόσμο αποτελεί μίμηση της Ιδέας της κλίνης, επομένως απομακρύνεται από την αλήθεια, αφού απλώς τη μιμείται. Βασισμένος στη δημιουργία του κλινοποιού έρχεται ο ζωγράφος, ο οποίος μιμείται τη μίμηση, δηλαδή απομακρύνεται από την αλήθεια ακόμη περισσότερο, φτάνοντας στην τρίτη και έσχατη βαθμίδα¹⁶. Τονίζεται σ' αυτό το σημείο ότι πηγή έμπνευσης του ζωγράφου δεν αποτελεί η Ιδέα, αλλά η μίμησή της, οι συγκεκριμένες κάθε φορά εμφανίσεις του κρεβατιού. Ο ζωγράφος λοιπόν κάνει «μίμησιν φαντάσματος»¹⁷. Και χαρακτηρίζεται «εὐήθης»¹⁸ αυτός που πιστεύει ότι ο ζωγράφος είναι σοφός, γιατί «δεν είναι σε θέση να ξεχωρίσει τι είναι επιστήμη, τι ανεπιστημοσύνη και τι μίμηση».¹⁹

¹⁵ *Πολιτεία* 597-598.

¹⁶ *Πολιτεία* 597e, «τρίτος [...] από [...] τῆς ἀληθείας».

¹⁷ *Πολιτεία* 598b.

¹⁸ [ελαφρόμυαλος] *Πολιτεία* 598d.

¹⁹ *Πολιτεία* 598d.

2. Η μίμηση στη φιλοσοφία του Πλάτωνα

Φαίνεται λοιπόν καθαρά ότι ο Πλάτων υποστηρίζει ότι οι καλές τέχνες είναι μιμητικές, αλλά με τρόπο διαφορετικό από αυτό των υπόλοιπων χειρωνακτικών δραστηριοτήτων²⁰. Επίσης, είναι απόλυτα σαφές ότι ο πλατωνικός κόσμος αποτελείται από μια πραγματικότητα με διαβαθμίσεις²¹.

Αντίστοιχες απόψεις για το ζωγράφο βλέπουμε και στο *Σοφιστή*, όπου χαρακτηρίζει φαντασματοπλαστική («φανταστικήν») την τέχνη του ζωγράφου ο οποίος δε βάζει στο έργο του τις πραγματικές συμμετρίες, αλλά εκείνες που θα το κάνουν να φαίνεται πιο ωραίο²². Λέει, επίσης, για τη μιμητική: «πάμπολυ γὰρ εἶρηκας εἶδος εἰς ἓν πάντα ξυλλαβὼν καὶ σχεδὸν ποικιλώτατον»²³, και την χαρακτηρίζει παιχνίδι ενός ανθρώπου που δε κατέχει καμία αξιόλογη γνώση²⁴. Σ' αυτές τις απόψεις του, έρχεται να προσθέσει ότι κάθε μιμητική τέχνη είναι κατώτερη γιατί απευθύνεται στο ψυχικό τμήμα που είναι απομακρυσμένο από τη φρόνηση²⁵. Με περιφρονητικό τρόπο αναφέρεται στη μίμηση της ζωγραφικής και στον *Κριτία*²⁶.

Η έννοια της μίμησης διαποτίζει την πλατωνική φιλοσοφία στο σύνολό της. Σε μια απόλυτη διατύπωση, η Σκαλίδου λέει ότι για τον Πλάτωνα, κάθε μίμηση περικλείει ψέμα και απάτη²⁷. Ο Lippman λέει ότι στην *Πολιτεία* η μίμηση κρίνεται κυρίως από την αρετή του αντικειμένου

²⁰ Βλ. Beardsley Monroe C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Αθήνα 1989, σ. 28.

²¹ Βλ. Bowman Wayne D., *Philosophical Perspectives on Music*, New York 1998, σ. 26.

²² *Σοφιστής*, 235d – 236c.

²³ [Γιατί αυτό το είδος που ονομάτισες συγκεντρώνοντας όλα σε μιαν έννοια, είναι απέραντο και πολυμορφότατο] *Σοφιστής*, 234b.

²⁴ *Πολιτεία*, 602b.

²⁵ *Πολιτεία* 603b.

²⁶ *Κριτίας* 10b-e.

²⁷ Σκαλίδου Μελισσία, «Ο Πλάτων και η σύγχρονη τέχνη», στο Ανδριόπουλος Δ. Ζ. (επιμ) *Πλάτων*, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 938.

της, ενώ στους *Νόμους* από την πιστότητά του²⁸. Ο Beardsley μας ενημερώνει ότι οι λέξεις «μέθεξις», «όμοιώσις» και «παραπλησία» χρησιμοποιούνται από τον Πλάτωνα με τρόπο σχεδόν συνωνυμικό. «Όχι μόνον οι εικόνες των αντικειμένων μιμούνται τα αντικείμενα αυτά, αλλά και τα ονόματα μιμούνται την ουσία των πραγμάτων, οι σκέψεις την πραγματικότητα, ο χρόνος την αιωνιότητα. Ο μουσικός μιμείται τη θεϊκή αρμονία, ο ενάρετος άνθρωπος μιμείται τις αρετές, ο σοφός νομοθέτης μιμείται τη Μορφή²⁹ του Καλού όταν οικοδομεί το κράτος του, ο θεός (ή ο δημιουργός) μιμείται τις Μορφές, όταν κατασκευάζει τον κόσμο των μικτών πραγμάτων»³⁰. Με αυτή την έννοια, η μίμηση φαίνεται να χάνει κάπως την αρνητική χροιά της και να γίνεται λιγότερο κατακριτέα³¹.

3. Η μίμηση στη μουσική

Ακριβώς την ίδια διαδικασία με τους ζωγράφους ακολουθούν και οι ποιητές και οι μουσικοί³². Ενώ όμως για την ποίηση η αναφορά του είναι εκτενής, για τη μουσική δεν κάνει αντίστοιχες αναλύσεις. Αυτό που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε σα στοιχείο είναι η ενότητα λόγου, ρυθμού και μελωδίας –την οποία θα αναλύσουμε παρακάτω– ώστε, κρίνοντας από τις απόψεις του για τη μίμηση στην ποίηση, να εξαγάγουμε συμπεράσματα και για τη μουσική.

Οι ποιητές τραγωδιών, λοιπόν, συμπεριλαμβανομένου και του Ομήρου, παριστάνουν ότι ξέρουν όλες τις τέχνες και το συσχετισμό τους με την αρετή και την κακία. Παριστάνουν ότι ξέρουν αυτά που έχουν σχέση με τους θεούς, την ιατρική, τον πόλεμο, τη νομοθεσία κ. ά. Αν η

²⁸ Lippman Edward A., *ο.π.*, σ. 74.

²⁹ Κάποιοι συγγραφείς αναφέρονται στις Ιδέες με τη λέξη «Μορφή».

³⁰ Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σσ. 28-29.

³¹ Πρβλ. Ανδρόνικος Μανόλης, *Ο Πλάτων και η Τέχνη, Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Αθήνα 1986, σσ. 54-76.

³² *Πολιτεία* 597e.

γνώση τους ήταν αληθινή δε θα περιορίζονταν στις διηγήσεις, αλλά θα προχωρούσαν σε πράξεις. Όμως, κανένας ποιητής δεν αναφέρεται σαν εξαίρετος γιατρός, σα νομοθέτης ή ήρωας πολέμου, ούτε καν ο Όμηρος³³.

Ακόμη, η ποίηση, και ιδιαίτερα η τραγική, αναπαριστώντας θλιβερά και συγκινητικά γεγονότα μας παρακινεί να συμπάσχουμε με τους ήρωες που εκφράζουν τα παθήματά τους με θρήνους και οδυρμούς. Αυτή η συμπεριφορά είναι ακριβώς η αντίθετη από αυτή που θα ήθελε να έχει κάθε άνθρωπος στις δυστυχίες και στις δύσκολες στιγμές της ζωής του. Δηλαδή, η τραγωδία μας κάνει να επαινούμε ένα ήθος που δε θα θέλαμε να είναι δικό μας, το ήθος ενός ευσυγκίνητου και μαλακού χαρακτήρα. Επίσης, συχνά οι άντρες μιμούνται γυναίκες, δούλους, κακούς και δειλούς ανθρώπους, τρελούς και τεχνίτες των οποίων την τέχνη δεν κατέχουν στην πραγματικότητα³⁴. Αποδεκτή μίμηση είναι αυτή που με «λεκτικό τρόπο μιμείται τη χρηστότητα»³⁵, η μίμηση της ανδρείας, της σωφροσύνης, της ευλάβειας, της ελευθερίας και παρόμοιων αρετών³⁶.

Όσο για την αμιγώς οργανική μουσική, λίγες είναι οι αναφορές του Πλάτωνα. Μία αναφορά γίνεται στο τρίτο βιβλίο της *Πολιτείας*, όπου λέει ότι δεν πρέπει να υπάρχει μίμηση των αλόγων που χρεμετίζουν, των ταύρων που μουγκρίζουν, των ποταμών που βουίζουν, της θάλασσας που αντηχεί ή των βροντών³⁷. Μία άλλη αναφορά γίνεται στους *Νόμους*, όπου υποστηρίζει ότι η χρήση του αυλού και της λύρας χωρίς παράλληλη συνοδεία από λόγια ή χορό είναι μια απλή επίδειξη που δεν έχει σχέση με την τέχνη³⁸, «μὴ γὰρ γινώσκων τὴν οὐσίαν, τί ποτε βούλεται καὶ ὅτου

³³ *Πολιτεία* 598d-600b.

³⁴ *Πολιτεία* 395c-396a.

³⁵ *Πολιτεία* 397d.

³⁶ *Πολιτεία* 395c.

³⁷ *Πολιτεία* 396b.

³⁸ *Νόμοι*, 669e-670.

ποτ' ἐστὶν εἰκὼν ὄντως, σχολῇ τήν γε ὀρθότητα τῆς βουλήσεως ἢ καὶ ἁμαρτίαν αὐτοῦ διαγνώσεται»³⁹.

Ἡ δυσαναλογία στὴν ἑκταση τῆς ἀνάλυσης τῆς ἀμιγῶς οργανικῆς μουσικῆς με τὸ σύνθετο εἶδος εἶναι ἀπολύτως λογικὴ, δεδομένης τῆς προαναφερθείσας ἐνότητος λόγου, ρυθμοῦ καὶ μελωδίας. Κανένα ἀπὸ τὰ τρία στοιχεῖα δὲν υπήρχε μόνο του, ἐπομένως δε χρειάζοταν τέτοιου εἶδους ἀναφορά. Ὅσο καὶ ἀν μᾶς ξενίζει κάτι τέτοιο σήμερ⁴⁰, ὁ Πλάτων δὲν πίστευε ὅτι ἡ μουσικὴ μόνη τῆς ἔχει τὴν ικανότητα νὰ μιμηθεῖ ξεκάθαρα κάτι, ἐπομένως «παραμένει ὑπόπτη»⁴¹. Γι' αὐτό, εἶναι κατηγορηματικὰ ἐνάντιος στὴ χρησιμοποίησή τῆς. Περισσότερο, ὅμως, καὶ με αὐτό τὸ θέμα θὰ ἀσχοληθοῦμε παρακάτω.

³⁹ [Γιατί ἀν δὲν μπορεῖ νὰ ἀντιληφθεῖ τι θέλει νὰ ἐκφράσει ἢ τι πράγμα ἀπεικονίζει, αὐτό σημαίνει ὅτι δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ξέρει ἀν ὁ δημιουργὸς πέτυχε τὸν στόχο του ἢ ὄχι] *Νόμοι* 668c.

⁴⁰ Ἐνα εἶδος μουσικῆς σήμερ⁴⁰ εἶναι καὶ ἡ προγραμματικὴ μουσικὴ. Πρόκειται γιὰ μουσικὰ κομμάτια ποὺ σκοπὸς τοὺς εἶναι ἡ περιγραφή εἴτε μίας κατάστασης εἴτε ἐνὸς ὑπαρκτοῦ προσώπου ἢ πράγματος. Σ' αὐτό τὸ εἶδος μουσικῆς ἄλλοτε ὑπάρχει ἓνα πρόγραμμα (ἐξ οὗ καὶ ἡ ονομασία), τὸ ὁποῖο εἶναι ἓνα κείμενο ποὺ βοηθᾷ τὸν ἀκροατὴ νὰ καταλάβει τι περιγράφει ὁ συνθέτης, ἐνῶ ἄλλοτε τὸ μοναδικὸ ἀναγνωριστικὸ τῆς περιγραφῆς στοιχεῖο εἶναι ὁ τίτλος τοῦ ἔργου, ἐτσι ὥστε ὁ ἀκροατὴς νὰ μὴν περιορίζεται ἀπὸ τὶς σκέψεις τοῦ συνθέτη καὶ νὰ ἀφήνεται στὶς προσωπικὲς του, στὶς εἰκόνες ποὺ ἡ μουσικὴ σχηματίζει στὸ δικό του μυαλό.

⁴¹ Καϊμάκης Παῦλος, *ο.π.*, σ. 66.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Το κριτήριο για την καλή μουσική και η επίδρασή της στη διάπλαση του χαρακτήρα

1. Η δύναμη της μίμησης στη διάπλαση του ήθους

Η δύναμη της μίμησης είναι ιδιαίτερα μεγάλη στη μουσική, γιατί η μουσική μίμηση έχει άμεσες προεκτάσεις στο χαρακτήρα και την ψυχή του ανθρώπου⁴². Στη ρητορική του ερώτηση, λοιπόν, γιατί ο Πλάτων φοβάται τη μίμηση, ο Lippman δίνει τρεις απαντήσεις: α) ο μιμητής θα φτάσει στο σημείο να μοιάζει με αυτό που μιμείται και αυτό είναι επικίνδυνο για τον ακροατή και το θεατή, β) η μίμηση διαφόρων προτύπων οδηγεί σε μια θηλυπρεπή έλλειψη ορισμού, τόσο στο μιμητή όσο και στον ακροατή και γ) η τέχνη μπορεί να εντρυφήσει στα συναισθήματα⁴³.

Σ' αυτές τις απαντήσεις συνοψίζεται το κριτήριο του Πλάτωνα για την καλή μουσική. Η καλή μουσική συμπίπτει με την αρετή του καλού άντρα⁴⁴, και μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τέτοια «τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι»⁴⁵. Ὅσοι τραγουδούν ανήθικα τραγούδια ή κάνουν κινήσεις που μιμούνται τη διαφθορά, κινδυνεύουν να επηρεαστούν από αυτό που μιμούνται⁴⁶. Ακόμη, οι ανήθικες κινήσεις ή μελωδίες βλάπτουν εκείνους στους οποίους αρέσουν⁴⁷. Δεν πρέπει να ξεγελιόμαστε από τις αισθήσεις και να πιστεύουμε ότι η μουσική που

⁴²Βλ. Lippman Edward A., *ο.π.*, σ. 74. Πρβλ. Δεσποτόπουλου Κ. Ι., «Η κριτική του Πλάτωνος για την ποίηση», *Χρονικά Αισθητικής*, 1966, σσ. 107-136.

⁴³Βλ. Lippman Edward A., *ο.π.*, σ. 73.

⁴⁴Βλ. Anderson Warren D., *Ethos and education in Greek music*, Massachusetts 1968, σ. 88.

⁴⁵ [εκείνη που έχει ομοιότητα με το πρότυπο του ωραίου] *Νόμοι* 668b. Πρβλ. Ανδρόνικου Μανόλη, *ο.π.*, σ. 31.

⁴⁶ *Νόμοι* 655d.

⁴⁷ *Νόμοι* 656a.

ευχαριστεί τις αισθήσεις είναι αυτή που πρέπει να έχουμε ως μέτρο⁴⁸. «Η ύψιστη μουσική αξία έγκειται στην ικανότητα της μουσικής να αντανακλά τη φυσική τάξη»⁴⁹. Αυτήν πρέπει να αναζητούμε και σε αυτή να στραφούμε. Ο Beardsley υποστηρίζει ότι ενώ η εκτίμηση της ομορφιάς ενός έργου συνδέεται με τη σκέψη, «υπάρχει κάποια εγκατάλειψη του καλλιτέχνη στο δημιουργικό έρωτα»⁵⁰, υπονοώντας ότι μια τέτοια «εγκατάλειψη» είναι αποδεκτή. Κάτι τέτοιο δε φαίνεται να αληθεύει. Ορθότερη φαίνεται η άποψη του Jaeger, ο οποίος λέει ότι ο Πλάτων προσπαθεί να «εκριζώσει από τη «μουσική» παιδεία» καθετί που δεν έχει θρησκευτική ή ηθική αξία⁵¹. Η μουσική είναι φορέας ήθους, γιατί αποτελεί μίμηση φωνών και κινήσεων ενός λαού που χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες αρετές ή συναισθηματικές καταστάσεις⁵². Τα πρότυπα που δημιουργεί η μουσική διαπλάθουν τον χαρακτήρα ενός παιδιού, επομένως αυτό το ήθος, όταν δεν είναι το σωστό, δεν πρέπει να μεταγγιστεί στους νέους. Γι' αυτό το λόγο πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί στην πνευματική τροφή που τους δίνουμε. Άλλωστε, οι κιθαριστές φροντίζουν για τη σωφροσύνη των νέων και την αποτροπή των κακών πράξεων⁵³.

Βέβαια, υπάρχει και ένα απόσπασμα στον Φίληβο, όπου ο Σωκράτης (Πλάτων) λέει «ότι οι ήχοι των φθόγγων που είναι ομαλοί και λαμπροί, που βγάζουν μια καθαρή μουσική φράση, είναι ωραίοι όχι σχετικά με κάτι άλλο, αλλά αυτοί στην ουσία τους, και τους ακολουθούν ηδονές σύμφυτες με αυτούς»⁵⁴. Εδώ, φαίνεται μία διαφορετική στάση όσον αφορά τη μουσική ως μιμητική τέχνη. Φαίνεται η ηδονή να ενυπάρχει στην ουσία των φθόγγων, στα τονικά ύψη καθαυτά, κάτι απόλυτα

⁴⁸ Νόμοι 655c-d.

⁴⁹ Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 35.

⁵⁰ Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σ. 39.

⁵¹ Jaeger Warner, *ο.π.*, σ. 281.

⁵² West M. L., *ό.π.*, σ. 342.

⁵³ Πρωταγόρας 326a.

⁵⁴ Φίληβος 51d.

αντίθετο με το γενικό πλαίσιο της μιμητικής θεωρίας του Πλάτωνα. Αυτό το χωρίο δεν είναι εύκολο να εξηγηθεί στα πλαίσια της γενικότερης φιλοσοφίας του περί μιμητικών τεχνών.

2. Η απόλαυση

Ενυπάρχουσα στη μουσική ή μη, η ηδονή φαίνεται να έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τον Πλάτωνα⁵⁵, ειδικά τη στιγμή που οι Έλληνες πίστευαν ότι «όσο ψηλότερα είναι η αισθητική απόλαυση, τόσο μεγαλύτερη είναι η δύναμη ενός έργου τέχνης να επιδρά στον μετέχοντα»⁵⁶. Ως εκ τούτου, η φύση της ηδονής και η σχέση της με το καλό, δικαιολογημένα αποτελούν ζητήματα στοχασμού για τον φιλόσοφο. Γι' αυτόν, η έννοια του ωραίου ταυτίζεται με την ωφέλιμη ηδονή⁵⁷, γιατί στην ωφέλεια και την ορθότητα βρίσκεται η αλήθεια⁵⁸.

«Το γεγονός ότι η μουσική μας προσφέρει ηδονή, είναι αδιαμφισβήτητο. Αλλά η ηδονή δεν είναι αρκετή. Πρέπει να ευχαριστιόμαστε τη μουσική για τους σωστούς λόγους»⁵⁹, λέει ο Bowman. Η απόλαυση είναι απαραίτητη, ώστε η μάθηση να γίνεται ευχάριστη⁶⁰, και δεν απαγορεύεται αν υπάρχει αρμονία⁶¹. Η ηδονή που πρέπει να αποφεύγεται είναι εκείνη που προκαλεί κάτι που είναι αντίθετο στην αρετή και το σωστό ήθος⁶². Αυτό που φαίνεται να υποστηρίζει ο Πλάτων είναι ότι ανάμεσα στα δύο είδη ηδονής, την ωφέλιμη και σοβαρή και την επικίνδυνη και κοινή, μπορούμε να μάθουμε να απολαμβάνουμε την

⁵⁵ Αυτό είναι πασιφανές, ειδικά από τη στιγμή που ο Φίληβος ονομάζεται αλλιώς *περί ηδονής*, *Ηθικός*.

⁵⁶ Jaeger Warner, *ο.π.*, σ. 411, σημ. 81.

⁵⁷ *Γοργίας* 501d.

⁵⁸ *Νόμοι* 667c.

⁵⁹ Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 41.

⁶⁰ *Νόμοι* 667c.

⁶¹ Lippman Edward A., *ο.π.*, σ. 33

⁶² *Νόμοι* 659d.

πρώτη, αντλώντας από αυτήν ακόμη περισσότερη ευχαρίστηση⁶³. Άλλωστε, για να έχουμε μια ευτυχισμένη ζωή χρειαζόμαστε την ηδονή και την φρόνηση ταυτόχρονα. Απλώς, ανάμεσα στα δύο, η φρόνηση έρχεται πρώτη, ενώ από τις ηδονές πρέπει να διαλέξουμε αυτές που εμπεριέχουν την αλήθεια, το μέτρο και την ομορφιά⁶⁴.

Στους *Νόμους*, ο Πλάτων λέει: «Οὐκοῦν πρῶτον μὲν δεῖ τόδε γε ὑπάρχειν ἅπασιν ὅσοις συμπαρέπεται τις χάρις, ἢ τοῦτο αὐτό μόνον αὐτοῦ τὸ σπουδαιότατον εἶναι, ἢ τινα ὀρθότητα, ἢ τὸ τρίτον ὠφελίαν;»⁶⁵. Αυτό το χωρίο δικαιολογεί τον Beardsley που λέει ότι «υπάρχουν χωρία που (ο Πλάτων) δείχνει ότι έχει την ικανότητα να παραμερίζει [...] το ρόλο του ηθικολόγου και μπορεί να απολαμβάνει την ομορφιά για την ομορφιά. Αλλά η κυρίαρχη ροπή στην πλατωνική φιλοσοφία της τέχνης [...] είναι έντονα ηθικολογική»⁶⁶.

3. Οι επικίνδυνες ιδιότητες της μουσικής

Η ίδια δύναμη της μουσικής, που μπορεί να κάνει τους νέους καλύτερους και ηθικότερους πολίτες, μπορεί να έχει οργιαστικές και υπνωτικές επιδράσεις στην ψυχή τους. Αυτές τις ιδιότητες ο Πλάτων προσπαθεί να τις εξηγήσει, να τις γενικεύσει και να τις εφαρμόσει στις εκπαιδευτικές διαδικασίες⁶⁷, χρησιμοποιώντας τις ως ενδυναμωτή και διύλιστή σημαντικών κοινωνικών αξιών⁶⁸. Φτάνει στο σημείο να θεωρήσει την εκπαίδευση εξαγνισμό⁶⁹ από τις, υπό άλλες συνθήκες καταστρεπτικές

⁶³ *Νόμοι* 802c-d.

⁶⁴ *Φίληβος* 11a-59e.

⁶⁵ [Το πιο σημαντικό στοιχείο οποιουδήποτε πράγματος που προσφέρει κάποια ευχαρίστηση πρέπει να είναι είτε αυτή η ίδια η ευχαρίστηση είτε κάποιο είδος ορθότητας είτε, τέλος, η ωφέλειά του] *Νόμοι* 667b.

⁶⁶ Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σ. 42.

⁶⁷ Βλ. Lippman Edward A., *ο.π.*, σ. 50.

⁶⁸ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 44.

⁶⁹ *Γοργίας* 503-504.

για το ήθος του νέου, ιδιότητες της μουσικής. «Οι διαφορετικές επιδράσεις της μουσικής μπορούν προφανώς να χορηγηθούν σχεδόν σα ναρκωτικά», υποστηρίζει ο Bowman⁷⁰. Η μαγική υπόστασή της διαφαίνεται και στον *Θεαίτητο*, όπου αναφέρεται ότι οι επωδοί, τα μάγια και τα φίλτρα βοηθούσαν τη μαία στη δουλειά της⁷¹, καθώς και στο *Χαρμίδη*, όπου κάποιοι στίχοι μπορούν να θεραπεύσουν τον πονοκέφαλο⁷².

Άλλωστε, το τρίτο είδος «μανίας» που διακρίνει ο Σωκράτης στον *Φαίδρο* προέρχεται από τις Μούσες⁷³, και «καμιά φορά είναι δύσκολο να ξεχωρίσουμε την πραγματική παραφροσύνη του φρενοβλαβή ή ίσως και του ραψωδού από το φαινομενικό παραλογισμό κάποιου που είναι πραγματικά εμπνευσμένος»⁷⁴. Πρόκειται, δηλαδή, για μια ούτως ή άλλως αναπόφευκτη –αν και ανεπιθύμητη– κατάσταση κατά την πνευματική δημιουργική διαδικασία.

Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί ότι οι περισσότερες αισθητικές θεωρίες της αρχαιότητας προσδίδουν στη μουσική, εκτός από τις ιδιότητες που της προσδίδει ο Πλάτων (την ικανότητα να υπονομεύσει τους θεσμούς –επί του θέματος θα γίνει εκτενής αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο–, την επίδραση στα συναισθήματα, στη συμπεριφορά και στο χαρακτήρα⁷⁵) ποικίλες άλλες, μεταφυσικές ιδιότητες και ικανότητες: επίδραση επί των ανέμων, εξαναγκασμό κάποιου να ερωτευθεί, εξαγνισμούς οίκων και ζώων⁷⁶, πλάνη⁷⁷ και ιατρική θεραπεία.

⁷⁰ Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 36.

⁷¹ *Θεαίτητος* 149c-d.

⁷² *Χαρμίδης* 155e-156b.

⁷³ *Φαίδρος* 245a.

⁷⁴ Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σ. 38.

⁷⁵ Βλ. Lippman Edward A., *ο.π.*, σ. 56.

⁷⁶ Βλ. West M. L., *ο.π.*, σ. 45.

⁷⁷ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 19.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Οι απαγορεύσεις στους τομείς της μουσικής

Από τα τέλη του δευτέρου βιβλίου της *Πολιτείας*, λοιπόν, ο Πλάτων προχωράει σε μια σειρά απαγορεύσεων⁷⁸ που έχουν να κάνουν με το επιτρεπόμενο περιεχόμενο, τις αρμονίες και μελωδίες, τα όργανα, τους ρυθμούς και την κίνηση⁷⁹, ώστε να διασφαλίσει τη μεγαλύτερη δυνατή ωφελιμότητα της μουσικής και να αποφύγει τους κινδύνους που ελλοχεύουν μέσα της. Έτσι, προσπαθεί να κάνει καθέναν από τους παραπάνω τομείς να έχει τα χαρακτηριστικά του πολίτη που θα ήθελε στην ιδανική του πολιτεία, να «εμπνέει τα ανώτατα ηθικά πρότυπα συμπεριφοράς»⁸⁰, αυτά που ολόκληρη η φιλοσοφία του επιδίωκε να βρει.

1. Περιεχόμενο κειμένου

Οι απαγορεύσεις που αφορούν το κείμενο είναι σαφείς και κατανοητές ακόμη και στη δική μας εποχή. Αν υπάρχει κάτι που θα μπορούσε να έχει άμεσες επιπτώσεις στο ήθος του νέου, αυτό είναι τα λόγια και οι ιδέες που περιέχονται μέσα σ' αυτό. Σύμφωνα με τον Δεσποτόπουλο, πρόκειται για μία ίσως υπερτιμημένη αντιμετώπιση «της επιρροής που ασκεί στον άνθρωπο η ποίηση»⁸¹. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, ωστόσο, στην πολιτεία πρέπει να κρατήσουμε τους «καλούς» μύθους και να απορρίψουμε τους άσχημους⁸². Καλοί μύθοι, είναι αυτοί

⁷⁸ Λόγω αυτών των απαγορεύσεων ο Elias τον αποκαλεί φαινομενικά ακραίο και φανατικό (Βλ. Elias Julius A., *Plato's defence of Poetry*, Macmillan Press, London 1984, σ. 13).

⁷⁹ Συνοπτικά όλες οι απαγορεύσεις αναφέρονται από τον Eric Csapo, «The Politics of the New Music», στο Murray Penelope, Wilson Peter, *Music and the Muses*, Oxford University Press 2004, σ. 236.

⁸⁰ Jaeger Warner, *ο.π.*, σ. 279.

⁸¹ Δεσποτόπουλου Κ. Ι., *ο.π.*, σ. 109.

⁸² *Πολιτεία* 377 b-c.

που περιγράφουν τη δικαιοσύνη, την ομορφιά και την ηθική⁸³ και «η ακρόασή τους ευνοεί την ανάπτυξη της αρετής»⁸⁴.

Πρέπει, λοιπόν, να αποφεύγονται οι αλληγορίες που περιέχουν κακά παραδείγματα, γιατί οι νέοι δεν μπορούν να ξεχωρίσουν τη διαφορά ανάμεσα στην αλληγορία και στην πραγματικότητα και υπάρχει περίπτωση να τους εντυπωθούν λανθασμένες ενέργειες και αντιδράσεις και αυτές να τους συντροφεύουν σε όλη τους τη ζωή⁸⁵. Οι θεοί πρέπει να παρουσιάζονται καλοί και αγαθοί, δηλαδή με τις πραγματικές τους ιδιότητες⁸⁶, απαλλαγμένοι από πάθη και εμπάθειες, επιβάλλοντας δίκαιες, σωφρονιστικές και ωφέλιμες τιμωρίες⁸⁷, υπεύθυνοι μόνο για τα αγαθά που συμβαίνουν στους ανθρώπους. Επίσης δεν πρέπει να παρουσιάζονται ότι μεταμορφώνονται⁸⁸, ότι λένε ψέματα και ότι εξαπατούν τους θνητούς⁸⁹.

Οι απαγορεύσεις που παρουσιάζονται στο τρίτο βιβλίο της *Πολιτείας*, έχουν να κάνουν με την ανδρεία και τη διαχείριση συναισθημάτων. Όταν, μέσα από τους μύθους που τραγουδιούνται, δυσφημίζεται ο Άδης, οι πολίτες γίνονται δειλοί, φοβούμενοι μήπως πεθάνουν και αντιμετωπίσουν όλα αυτά τα άσχημα. Οι, δε, φύλακες γίνονται συναισθηματικοί και μαλακοί⁹⁰. Επίσης, απαγορεύονται τα κλάματα και οι οδυρμοί, ειδικά στην περίπτωση των μεγαλύτερων σε ηλικία ανθρώπων. Οι άνθρωποι, ακόμα και στις πιο μεγάλες συμφορές, πρέπει να υποφέρουν καρτερικά, με πραότητα και υπομονή, και όχι να οδύρονται όπως οι ασήμαντες γυναίκες ή οι δειλοί άντρες. Με φειδώ

⁸³ Νόμοι 801 c-d.

⁸⁴ *Πολιτεία* 378e.

⁸⁵ *Πολιτεία* 377d-e.

⁸⁶ *Πολιτεία* 379a.

⁸⁷ *Πολιτεία* 380a-b.

⁸⁸ *Πολιτεία* 380c-d.

⁸⁹ *Πολιτεία* 382e.

⁹⁰ *Πολιτεία* 387c.

πρέπει να διαχειρίζονται και το γέλιο⁹¹. Τέλος, μεγάλη προσοχή χρειάζεται και στις ιδιότητες του χαρακτήρα που μιμούνται⁹². Οι ήρωες πρέπει να συμπεριφέρονται σαν ήρωες και οι θεοί σα θεοί⁹³.

Έτσι, από τον ποιητή που ανεξέλεγκτος θέλει να παρουσιάζει άθλιους χαρακτήρες στα ποιήματά του, αφού του αποδοθούν τιμές⁹⁴, θα ζητηθεί να φύγει από την πόλη, η οποία θα κρατήσει έναν πιο αυστηρό ποιητή, που θα δημιουργεί μύθους με περιεχόμενο αντίθετο προς αυτό που μόλις παρουσιάστηκε ότι απαγορεύεται⁹⁵. Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Πλάτων εξορίζει από την πολιτεία του κείμενα του Ομήρου, του Ησιόδου, του Πινδάρου και άλλων εξεχόντων ποιητών της εποχής του⁹⁶, αφήνοντας χώρο μόνο για την καλή ποίηση, συγκεκριμένα τη δική του⁹⁷. Το παράδοξο, βέβαια, είναι ότι με αυτόν τον τρόπο ο Πλάτων απαγορεύει και κάποια από τα δικά του κείμενα, συμπεριλαμβανομένης και της *Πολιτείας*, «αφού δε θα επιτρεπόταν στο Θρασύμαχο, το Γλαύκωνα και τον Αδείμαντο να πουν τη γνώμη τους, έστω και για να ανασκευαστεί», όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Beardsley⁹⁸.

⁹¹ *Πολιτεία* 386-388.

⁹² Για τη μίμηση στη μουσική βλ. παραπάνω, σσ. 14-16.

⁹³ Βλ. Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σ 43.

⁹⁴ «Η αποπομπή του παντομιμητή ποιητή δεν σημαίνει και παραγνώριση της ποιητικής αξίας του έργου του, ή της επιτυχίας του να τέρπει το κοινό» (βλ. Δεσποτόπουλου Κ. Ι., *ο.π.*, σ. 108).

⁹⁵ *Πολιτεία* 398a-b. Σύμφωνα με τον Δεσποτόπουλο (βλ. Δεσποτόπουλου Κ. Ι., *ο.π.*, σ. 108) αυτός ο ποιητής «ασκεί πολύτιμο και αναντικατάστατο λειτούργημα».

⁹⁶ Αξιοσημείωτο σε αυτό το σημείο είναι το σχόλιο που κάνει ο Elias (Βλ. Elias Julius A., *ο.π.*, σσ. 211-212) σχετικά με το ποσοστό των χωρίων από έργα των μεγάλων ποιητών που απαγορεύει. Ο συγγραφέας λέει ότι ο Πλάτων περιλαμβάνει στα έργα του εκατόν σαράντα δύο αποσπάσματα του Ομήρου, τριάντα δύο του Ησιόδου και επτά του Πινδάρου, χωρίς να περιλαμβάνει τις αναφορές στο όνομά τους. Για το έργο του Πινδάρου επιλέγει να μιλήσει ποσοστιαία, λέγοντας ότι από τις δεκατρείς αναφορές στο όνομα του, μόνο στις τέσσερις τον κατακρίνει, με τις υπόλοιπες θετικές ή ουδέτερες.

⁹⁷ Βλ. Elias Julius A., *ο.π.*, σ. 1. Για την παρουσίαση του εαυτού του ως ποιητή, βλ. παρακάτω σ. 49.

⁹⁸ Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σ. 44.

2. Αρμονίες και μελωδίες

2.1. Παρουσίαση των απόψεων του Πλάτωνα

Όταν το θέμα έρχεται στις επιτρεπτές αρμονίες⁹⁹, η κατανόηση των απαγορεύσεων του Πλάτωνα δυσκολεύει. Το κριτήριο εξακολουθεί να είναι ηθοπλαστικό και αυτό ακριβώς είναι που κάνει δυσνόητη τη φιλοσοφία του πάνω στα θέματα μελωδίας.

Αρχικά αναφέρονται η μειξολυδική, και η σύντονη λυδική αρμονία. Οι αρμονίες αυτές χαρακτηρίζονται θρηνώδεις, και δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται ούτε από τους άντρες, ούτε από τις αξιοπρεπείς γυναίκες. Ακολουθούν η ιωνική και η λυδική, που είναι χαλαρές, μαλακές και συμποσιακές. Αυτές οι τέσσερις δεν έχουν θέση στην πολιτεία. Επιτρεπτές, επομένως, είναι η δωρική και η φρυγική αρμονία. Καθεμιά από αυτές μπορεί «με τον πρόποντα τρόπο να μιμείται τη φωνή και το μουσικό τόνο ανθρώπου που δείχνεται ανδρείος και σε πολεμική επιχείρηση και σε κάθε βίαη εργασία και που και μέσα στη αποτυχία, όταν αντιμετωπίζει ή τραύματα ή θανάτους ή σε κάποιαν άλλη πέφτει συμφορά, [...] κρατώντας την καρτερία του αντιμάχεται στην κακοτυχία»¹⁰⁰. Επίσης, χαρακτηρίζει τον σώφρονα και τον μετρημένο στην ειρηνική ζωή, αυτόν που ξέρει να αντιμετωπίζει τους θεούς με προσευχές και τους ανθρώπους με διάλογο, διδασχή και νουθέτηση, τον άνθρωπο με ευήκοον ους στο συνάνθρωπό του¹⁰¹. Στον *Λάχη*, λέει ότι ο αληθινός

⁹⁹ Όταν αναφερόμαστε σε αρμονίες στην αρχαία ελληνική μουσική, δεν πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας τη νεοελληνική έννοια του όρου. Δεν πρόκειται δηλαδή για μουσικούς φθόγγους που συνηχούν αρμονικά, ούτε για συνηχήσεις που συνοδεύουν κάθετα μία μελωδία (δυτικοευρωπαϊκή θεώρηση της αρμονίας, μετά την εποχή Μπαρόκ), αλλά για τις αντίστοιχες με τις σημερινές κλίμακες. Όπως μας πληροφορεί ο West (ο.π., σσ. 242-257), οι κλίμακες του Δάμωνα είναι έξι, με εθνικά ονόματα, και σ' αυτές αναφέρεται ο Πλάτων.

¹⁰⁰ *Πολιτεία* 399a-b.

¹⁰¹ *Πολιτεία* 399.

μουσικός ρυθμίζει τη ζωή του «δωριστί, ἀλλ' οὐκ ἰαστί, οἶμαι δὲ οὐδὲ φρυγιστί, οὐδὲ λυδιστί, ἀλλ' ἤπερ μόνη Ἑλληνικὴ ἐστὶν ἀρμονία»¹⁰², γιατί ὅποιος ζε σύμφωνα με αὐτήν, εναρμονίζει με ἀνδρεῖο τρόπο τα λόγια και τις πράξεις του¹⁰³.

2.2. Σοβινισμός στις απαγορεύσεις;

Στο χωρίο του Λάχη ἐνέχεται μία φαινομενικά σοβινιστική ἀποψη για τη μουσική. Ο Πλάτων μιλάει για την καλύτερη ἀρμονία που εἶναι και η μόνη ἐλληνική. Επίσης, ο Γεωργούλης μας πληροφορεῖ για μια παλιά μαρτυρία σύμφωνα με την οποία ο Πλάτων αισθανόταν ευγνωμοσύνη στους θεούς γιατί γεννήθηκε Ἕλληνας και ὄχι βάρβαρος¹⁰⁴. Ο Bowman ἀποκαλεῖ αὐτόν τον πολιτισμικό σοβινισμό κώλυμα στην επαρκή κατανόηση του φιλοσόφου¹⁰⁵, ἐνῶ ο Reinach μας πληροφορεῖ για μια ρατσιστική συμπεριφορά ἀπέναντι στους πρώτους διδάξαντες την αὐλητική τέχνη, γιατί είχαν ξενική καταγωγή. Ωστόσο, συνεχίζει, ἀπὸ τον 4ο αι. π.Χ. αὐτός ο ρατσισμός ἀρχίζει να εξασθενεί, ἀφού οι διαφόρων προελεύσεων δεξιότητες ἀρχίζουν να περιβάλλονται με ἐκτίμηση, να συγκεντρώνουν πλούτη και να ἀποδέχονται δημοσίως τιμές¹⁰⁶. Επομένως, την εποχή του Πλάτωνα αὐτός ο σοβινισμός μάλλον δεν υπήρχε. Ξένοι, ἐπίσης, δίδασκαν τη μουσική και τη στρατιωτική ἐπιστήμη¹⁰⁷.

Οι μαρτυρίες εἶναι διάφορες και ἀντιφατικές, μη ἐπιτρέποντάς μας να καταλήξουμε σε ἀξιόπιστο συμπέρασμα. Ἴσως η ἀλήθεια να βρίσκεται κάπου στη μέση. Ἴσως στην εποχή του Πλάτωνα ο σοβινισμός να μην

¹⁰² [σύμφωνα με τη δωρική ἀρμονία, ὄχι με την ἰωνική, νομίζω, οὔτε με τη φρυγική οὔτε με τη λυδική, ἀλλὰ με αὐτή που εἶναι η μόνη ἐλληνική ἀρμονία] Λάχης 188d.

¹⁰³ Λάχης 193d-e.

¹⁰⁴ Βλ. Πλάτωνος *Πολιτεία*, εἰσαγωγή, ἐρμηνεία, σημειώσεις Κ. Δ. Γεωργούλη, Αθήνα 1962, σ. CVIV.

¹⁰⁵ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 22.

¹⁰⁶ Βλ. Reinach Theodore, *ο.π.*, σ. 167.

¹⁰⁷ Βλ. Anderson Warren D., *ο.π.*, σ. 96., πρβλ. Νόμοι 804c-d.

ήταν σε έξαρση, δεν πρέπει να ξεχνάμε όμως την αριστοκρατική καταγωγή και τις καταβολές του φιλοσόφου, παράγοντες που θα δικαιολογούσαν μια πιο αυστηρή στάση απέναντι στους ξένους.

2.3. Ερμηνευτικές προσπάθειες

Αυτό που με σιγουριά μπορούμε να πούμε, είναι ότι στο χωριό του Λάχη υπάρχει μια αντίφαση ως προς την αποδοχή ή απόρριψη της φρυγικής αρμονίας, την οποία μπορούμε ίσως να ερμηνεύσουμε ως διαφοροποίηση ανάμεσα στο μουσικό και τον ακροατή. Ο Lippman προτείνει να αντιστοιχίσουμε τη δωρική και τη φρυγική αρμονία με διαφορετικά κομμάτια της ψυχής, καθώς στον *Τίμαιο* ο Πλάτων αποδίδει την δωρική αρμονία στο λογικό μέρος της ψυχής¹⁰⁸.

Ωστόσο, παραμένει το ερώτημα: με ποιο κριτήριο ο φαινομενικά σοβινιστής φιλόσοφος επιτρέπει, μαζί με την ξεκάθαρα ελληνική αρμονία (την δωρική), και μία που ακόμα και η ονομασία της προδίδει την ξενική της προέλευση; Ο Καϊμάκης υποστηρίζει ότι ο Πλάτων φαίνεται να αποδέχεται τις λιγότερο μουσικές αρμονίες, τις πιο αυστηρές¹⁰⁹. Από μουσικολογικής απόψεως, αυτή η άποψη δε φαίνεται απόλυτα ορθή, καθώς όχι μόνο αυτές οι αρμονίες περιείχαν το μικρότερο για την εποχή διάστημα, το τέταρτο του τόνου, όπως και όλες οι υπόλοιπες, αλλά είχαν και τις περισσότερες νότες από όλες τις άλλες (εννέα), οπότε δε μπορούμε να τις χαρακτηρίσουμε λιγότερο μουσικές. Πιο ορθή φαίνεται, λοιπόν, η εξήγηση που δίνει ο Barker¹¹⁰, ο οποίος μιλάει για δύο πιθανότητες. Σύμφωνα με την πρώτη, ο Πλάτων εσκεμμένα αδιαφορεί για τα δεδομένα της σύγχρονης του μουσικής και προτιμάει να βασίσει τις απόψεις του

¹⁰⁸ Βλ. Lippman Edward A., *ο.π.*, σσ. 72-73.

¹⁰⁹ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 59.

¹¹⁰ Barker Andrew, *Greek Musical Writings, Volume I, The Musician and his Art*, Cambridge 1989, σ. 168.

στην ομοιότητα¹¹¹ μεταξύ των δύο αρμονιών –κατά τη γνώμη μας ήδη στην πρώτη πιθανότητα ενυπάρχουν δύο εξηγήσεις. Σύμφωνα με τη δεύτερη, στην εποχή του Πλάτωνα η λατρεία του Διονύσου (όπου κυριαρχούσε η φρυγική αρμονία) είχε γίνει αξιοπρεπής και σεμνή και δεν περιελάμβανε πια εκστατικές και έξαλλες ιεροτελεστίες¹¹². Ίσως βέβαια ο αυλός, το κατεξοχήν όργανο του Διονύσου, να τον ενοχλούσε, αλλά αυτόν έτσι κι αλλιώς τον «εξόρισε», όπως θα δούμε παρακάτω. Ο West αναφέρει ακόμα μία πιθανότητα: Υπήρχε, μας πληροφορεί, μουσική γραμμένη σε φρυγική αρμονία, η οποία αναφερόταν στον Όλυμπο και στη Μητέρα των Θεών. Αυτά τα έργα ο Πλάτων τα θαύμαζε «για το ότι είχαν τη δύναμη να διεγείρουν και να εμπνέουν, και να αποκαλύπτουν τους ενδεείς της αρωγής των θεών»¹¹³.

Προσπαθώντας να ερμηνεύσουμε τον Πλάτωνα όπως ο Barker και ο West, υπερβαίνοντας τα στοιχεία που ο ίδιος μας δίνει, ίσως και μια άλλη εξήγηση είναι πιθανή. Ίσως το γεγονός ότι, όπως αναφέραμε, η δωρική και η φρυγική αρμονία περιέχουν τις περισσότερες νότες, είναι ακριβώς το στοιχείο που ενδόμυχα ενθαρρύνει το φιλόσοφο να τις επιτρέψει. Όσες περισσότερες νότες έχει μία αρμονία τόσοι περισσότεροι και οι πιθανοί συνδυασμοί τους, δηλαδή οι πιθανές μελωδικές γραμμές. Έτσι, θα μπορούσαν να δημιουργηθούν ακόμη περισσότερες μελωδίες, δίνοντας στον ακροατή μια αίσθηση μελωδικής ποικιλίας, χωρίς να χρειαστεί να χρησιμοποιηθούν πολλές αρμονίες ταυτόχρονα (κάτι που ο Πλάτων καταδικάζει ρητά¹¹⁴). Προχωρώντας ακόμη παραπέρα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, από τη στιγμή που ο αριθμός των φθόγγων ήταν τόσο

¹¹¹ Για την ομοιότητα στη διαδοχή διαστημάτων ανάμεσα στη δωρική και φρυγική αρμονία βλ. West M. L., *ο.π.*, σ. 243 και Barker Andrew, *ο.π.*, σ. 165.

¹¹² Ο Αριστοτέλης παραλληλίζει την φρυγική αρμονία με τον αυλό ως προς τις οργιαστικές και συναισθηματικές τους συνέπειες («ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὶ τῶν ἀρμονιῶν ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις» Πολ. 1342a-b).

¹¹³ Βλ. West M. L., *ο.π.*, σ. 252.

¹¹⁴ Πολιτεία 399d.

μεγάλος, το κούρδισμα μιας λύρας ή κιθάρας¹¹⁵, που κατά την εποχή του Πλάτωνα είχε από εννέα έως έντεκα χορδές, θα έπρεπε να γίνει μόνο στη συγκεκριμένη αρμονία, αποφεύγοντας έτσι το να μετατραπεί το όργανο σε «πολυχορδότατον» και «παναρμόνιον»¹¹⁶ (την αποστροφή του προς αυτά τα όργανα θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο).

Παρ' όλο που ο Πλάτων δεν κάνει κάποιον τέτοιο διαχωρισμό, δε φαίνεται αβάσιμη η άποψη που υποστηρίζουν ο Anderson¹¹⁷ και ο Καϊμάκης¹¹⁸, ότι η δωρική αναφέρεται στους άνδρες, που πρέπει να είναι ανδρείοι στη μάχη, και η φρυγική στις γυναίκες, που πρέπει να διάγουν ζωή κόσμια και σώφρονα. Από την άλλη, δε μπορούμε να συμφωνήσουμε με τη γνώμη του πρώτου ότι κανένας ρυθμός ή αρμονία δεν είναι καθ'αυτός καλός ή κακός «και ο Πλάτων πάντα το αναγνωρίζει»¹¹⁹.

Στη σημερινή εποχή, είναι αδιανόητο να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο μία κλίμακα από μόνη της θα μπορούσε να διαπλάσει το ήθος οποιουδήποτε ανθρώπου. Ίσως τα πράγματα να ήταν πιο κατανοητά εάν επρόκειτο για συγκεκριμένα μουσικά κομμάτια που η μελωδία τους μπορούσε να εμπνεύσει συγκεκριμένα συναισθήματα. Δεν μπορεί ο σύγχρονος άνθρωπος να πιστέψει ότι, κάθε κομμάτι γραμμένο, κατ'αντιστοιχία, σε μείζονα ή ελάσσονα κλίμακα, ή, για να είμαστε ακόμα πιο κοντά, γραμμένο σε κάποιο συγκεκριμένο βυζαντινό ήχο¹²⁰, μπορεί να δημιουργήσει κάποιο συγκεκριμένο χαρακτήρα, χωρίς να παίζει ρόλο ο τρόπος με τον οποίο οι νότες της κλίμακας ή του ήχου ενώνονται μεταξύ

¹¹⁵ Βλ. West M. L., *ο.π.*, σ. 88.

¹¹⁶ *Πολιτεία* 399d.

¹¹⁷ Βλ. Anderson Warren D., *ο.π.*, σ. 90.

¹¹⁸ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σσ. 59-60.

¹¹⁹ Βλ. Anderson Warren D., *ο.π.*, σ. 107.

¹²⁰ Στη βυζαντινή μουσική υπάρχουν οκτώ ήχοι, κάτι αντίστοιχο με τις δυτικοευρωπαϊκές κλίμακες. Για περισσότερα στοιχεία βλ. Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής και Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, Παρίσι 1821, σσ. 24-46.

τους (δηλαδή η μελωδία), η ταχύτητα, οι δυναμικές και άλλοι παράγοντες της σύνθεσης.

Όπως και να 'χει, ο ίδιος ο Πλάτων παραδέχεται ότι δε μιλάει ως ειδήμων μουσικός¹²¹ αλλά ως απλός πολίτης¹²², ανεξαρτήτως των μουσικών γνώσεων που φαίνεται ότι είχε (επί του θέματος θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο). Αν τον αντιμετωπίσουμε έτσι, το ερμηνευτικό μας έργο απλοποιείται και περιορίζεται στα πλαίσια της γενικότερης πλατωνικής ηθικής.

3. Όργανα

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο πρέπει να θεωρήσουμε και τις απαγορεύσεις που κάνει ο Πλάτων στα όργανα. Απορρίπτονται, λοιπόν, τα όργανα με πολλές χορδές, που μπορούν να αποδώσουν όλες τις αρμονίες: το τρίγωνο, η πηκτίς και πάνω απ' όλα ο αυλός¹²³. Το τρίγωνο ήταν μια τριγωνική άρπα, φρυγικής ή αιγυπτιακής ή συριακής καταγωγής, προφανώς με πολλές χορδές, αλλά ο ακριβής αριθμός τους δε μας έχει σωθεί. Η πηκτίς ήταν ένα μεγάλο όργανο, λυδικής καταγωγής, με είκοσι χορδές. Ο αυλός, φρυγικής καταγωγής, με οξύ, διαπεραστικό ήχο, ήταν το κατεξοχήν όργανο του Διονύσου και της λατρείας του, «το όργανο του πάθους»¹²⁴. Ήταν το πιο σημαντικό πνευστό της αρχαίας Ελλάδας, αν και είναι πιθανό η δημοτικότητά του να είχε μειωθεί την εποχή του Πλάτωνα¹²⁵. Ο φιλόσοφος στηρίζει την άποψή του στη δυνατότητα του οργάνου να αποδώσει όλες τις αρμονίες, επομένως και τις απαγορευμένες. Ο αυλός μπορεί να υπνωτίσει και να κάνει μαλθακούς

¹²¹ Βλ. *Πολιτεία* 398e, 399a.

¹²² Βλ. *Πολιτεία* 379a.

¹²³ Για ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των οργάνων βλ. Μιχαηλίδης Σόλων, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήνα 1999 σσ. 322, 249-250, 62-68.

¹²⁴ Reinach Theodore, *ο.π.*, σ. 154.

¹²⁵ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σσ. 62-63.

τους πολεμιστές, μέσα από γλυκές, μαλακές και θρηνητικές μελωδίες¹²⁶, υποστηρίζει. «Η ισχύς του αυλού προς τη θετική ή την αρνητική κατεύθυνση τον κάνει πολύ πιο επικίνδυνο για τους νέους στα μάτια του Πλάτωνα», ορθά επισημαίνει ο Καϊμάκης¹²⁷. Είναι όμως σίγουρο ότι στην απαγόρευση του οργάνου ενυπάρχει και η προκατάληψη που είχε λόγω της χρήσης του αυλού στη διονυσιακή λατρεία, λατρεία αντίθετη προς την ηθοπλαστική φιλοσοφία του Πλάτωνα στο σύνολό της.

Διαφορετική απέναντι στον αυλό βλέπουμε τη στάση του σε ένα χωρίο των *Νόμων*¹²⁸, όπου ανάμεσα στους υπόλοιπους αγώνες υπάρχουν και αυλητικοί. Αυτή η υποχώρηση που φαίνεται να κάνει ο Πλάτων μάλλον έχει να κάνει με την ηλικία του: το γηραιότερο της ηλικίας του ίσως τον έκανε να συνειδητοποιήσει ότι δε μπορεί έτσι απλά να εξοστρακίζει ένα όργανο τόσο σημαντικό στη μουσική ζωή της Αθήνας¹²⁹.

Επιτρεπτά, επομένως, όργανα είναι η λύρα και η κιθάρα¹³⁰, και για τους βοσκούς και η σύριγγα, το μόνο επιτρεπτό πνευστό όργανο. Η λύρα ήταν στενά συνδεδεμένη με τη λατρεία του Απόλλωνα, επομένως ιερή, και το κατεξοχήν όργανο για την εκπαίδευση των νέων. Η κιθάρα διέφερε από τη λύρα ως προς την τελειοποίηση, την επεξεργασία, το μέγεθος και την ηχητικότητα, τομείς στους οποίους υπερτερούσε. Αλλά και αυτών των οργάνων η χρήση δεν παραμένει ανεξέλεγκτη στην πολιτεία. «Η λύρα δεν πρέπει να χρησιμοποιείται για πολύπλοκες μελωδίες ούτε οι χορδές της να παράγουν νότες διαφορετικές απ' αυτές που θέλει ο συνθέτης μιας μελωδίας. Δεν είναι σωστό να γίνεται συνδυασμός μικρών και μεγάλων διαστημάτων, γρήγορων και αργών τόνων, χαμηλών και ψηλών ήχων.

¹²⁶ *Πολιτεία* 411a-b.

¹²⁷ Καϊμάκης Πάυλος, *ο.π.*, σ. 64.

¹²⁸ *Νόμοι* 764d-e.

¹²⁹ Βλ. Καϊμάκης Πάυλος, *ο.π.*, σ. 44.

¹³⁰ Για λεπτομέρειες για τα όργανα βλ. Μιχαηλίδης Σόλων, *ο.π.*, σσ. 192-196, 161-162.

Επίσης, ο ρυθμός της μουσικής της λύρας πρέπει να είναι απαλλαγμένος από πολλά ηχητικά στολίδια»¹³¹, λέει ο Πλάτων στους *Νόμους*.

Εξηγώντας τους περιορισμούς στα όργανα, ο Καϊμάκης¹³² δίνει τέσσερις εξηγήσεις: Η πρώτη έχει ως αφετηρία τη σύνδεση των οργάνων με τις αρμονίες, δηλαδή ότι τα όργανα που απαγορεύονται είναι εκείνα που μπορούν να εκτελέσουν και απαγορευμένες αρμονίες. Η δεύτερη συνδέεται με τη δεξιολαϊκότητα. Τα όργανα που απαγορεύονται απαιτούν δεξιότητες εκτελεστές και το τόσο προχωρημένο επίπεδο εκμάθησης των οργάνων δεν είναι μέρος της εκπαίδευσης που ο φιλόσοφος σχεδιάζει για τους νέους. Τρίτον, όσο πιο απλή είναι η μελωδία που παίζει κάποιο όργανο, τόσο ευκρινέστερα φαίνεται το κείμενο που συνοδεύει¹³³. Τέλος, και ο ίδιος ο Πλάτων λέει ότι προτιμάει τα όργανα του Απόλλωνα από αυτά του Μαρσύα¹³⁴. Σε αυτές τις εξηγήσεις μπορούμε να προσθέσουμε αυτή του Reinach¹³⁵, που μας πληροφορεί ότι ο αυλός (διπλός¹³⁶ αυλός στις περισσότερες αναφορές) έπαιζε από μόνος του σε ετεροφωνία, δηλαδή δύο ταυτόχρονες διαφορετικές μελωδικές γραμμές. Για τον Πλάτωνα η ετεροφωνία ήταν απαράδεκτη.

Προτού κλείσουμε το κεφάλαιο των οργάνων είναι αξιοσημείωτη η απουσία αναφοράς σε άλλα όργανα. Οπωσδήποτε, η αρχαία ελληνική μουσική δεν εκτελούνταν μόνο στα έξι όργανα που αναφέρει ο Πλάτων. Εκτός αν υποθέσουμε ότι όλα τα υπόλοιπα τα κατατάσσει στην κατηγορία των οργάνων που παράγουν πολλές φωνές και πολλές αρμονίες. Επίσης, είναι άξιο απορίας πώς ο Πλάτων, ο υπέρμαχος της

¹³¹ *Νόμοι* 812d-e.

¹³² Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 64.

¹³³ Για τη σημασία του κειμένου βλ. σσ. 22-24 της παρούσας εργασίας.

¹³⁴ *Πολιτεία* 399e. Ονομάζει τον αυλό «όργανο του Μαρσύα» γιατί σύμφωνα με κάποιο μύθο, ο Μαρσύας ήταν ο εφευρέτης του αυλού. Πολύ γνωστός είναι και ο μύθος του μουσικού αγώνα του με τον Απόλλωνα, στον οποίο ο Μαρσύας νικήθηκε, γι' αυτό ο Απόλλων τον κρέμασε και τον έγδαρε.

¹³⁵ Βλ. Reinach Theodore, *ο.π.*, σ. 156.

¹³⁶ Για λεπτομέρειες για το διπλό αυλό βλ. Μιχαηλίδης Σόλων, *ο.π.*, σσ. 66, 95, 97.

διατήρησης των παραδόσεων, δεν προτείνει τη χρησιμοποίηση παλαιότερων οργάνων όπως η τρίχορδη βάρβιτος ή η φόρμιγγα¹³⁷.

4. Ρυθμός

Όσον αφορά τους ρυθμούς, οι αναφορές του Πλάτωνα γίνονται επίσης στο πλαίσιο της ηθικής του. Στον *Πρωταγόρα* λέει ότι ολόκληρη η ζωή του ανθρώπου πρέπει αν είναι ρυθμική και αρμονική¹³⁸. Στην *Πολιτεία* ζητάει τη γνώμη του Δάμωνα¹³⁹, αφού το να ορίσει τους επιτρεπτούς ρυθμούς είναι δύσκολο έργο για κάποιον που δεν έχει μουσικές γνώσεις. Τελικά, απαγορεύει την ανεξέλεγκτη ποικιλία και επιτρέπει μόνο όσους εκφράζουν την κοσμιότητα και την ανδρεία¹⁴⁰. Ο ενόπλιος¹⁴¹ για παράδειγμα, φαίνεται να εξισώνει τη θέση και την άρση, το μακρό και το βραχύ, σχηματίζοντας ένα σύνθετο μέτρο το οποίο ταιριάζει στην ανελευθερία, τη βιαιότητα, τη μανία και σε κάθε άλλου είδους κακία. Αντίθετα, τάξη διέπει τον ίαμβο¹⁴² και τον τροχάιο¹⁴³. Στους *Νόμους*, τέλος, λέει ότι υπάρχουν άλλοι ρυθμοί που ταιριάζουν στους ελεύθερους ανθρώπους και άλλοι στους δούλους¹⁴⁴.

¹³⁷ Για τα όργανα βλ. Μιχαηλίδης Σόλων, *ο.π.*, σσ. 73-74, 344-345.

¹³⁸ *Πρωταγόρας* 326b.

¹³⁹ Ο Δάμων, φιλόσοφος και θεωρητικός, έζησε γύρω στα 430 π.Χ. και αναφέρεται ως ένας από τους δασκάλους του Πλάτωνα στη μουσική.

¹⁴⁰ *Πολιτεία*, 399e.

¹⁴¹ Σύμφωνα με τον Μιχαηλίδη (βλ. *ο.π.*, σ. 117) ο ενόπλιος ήταν πολεμικός ρυθμός, ενώ ενόπλιος νόμος ήταν ο αυλητικός νόμος.

¹⁴² (υ-)

¹⁴³ *Πολιτεία* 400b. Ο τροχάιος (-υ) αναφέρεται από τον West (βλ. *ο.π.*, σ.252) ως ένας από τους δύο χαρακτηριστικούς ρυθμούς της φρυγικής αρμονίας.

¹⁴⁴ *Νόμοι* 669c.

5. Χορός και κίνηση

Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες απαγορεύσεις και υποδείξεις, η *Πολιτεία* δεν έχει ιδιαίτερες αναφορές στις κινήσεις τους σώματος, είτε σε επίπεδο χορού, είτε σε επίπεδο εκφραστικότητας. Αντίθετα, οι *Νόμοι* έχουν διάσπαρτες τέτοιες απόψεις. «Ο καλῶς ἄρα πεπαιδευμένος ἄδειν τε καὶ ὀρχεῖσθαι δυνατὸς ἂν εἴη καλῶς»¹⁴⁵ λέει ο Πλάτων στην αρχή του δευτέρου βιβλίου, ενώ παρακάτω μιλάει για κινήσεις που ταιριάζουν σε ελεύθερους και άλλες που ταιριάζουν σε ανελεύθερους πολίτες¹⁴⁶. Η σημαντικότερη αναφορά του όμως είναι ότι οι ρυθμοί και οι μελωδίες αποτελούν ένα μέρος, το μισό της μουσικής. Το δεύτερο μισό είναι οι κινήσεις τους σώματος, στις οποίες επίσης υπάρχει ρυθμός¹⁴⁷. Οι κινήσεις του σώματος αποτελούν τη σύνδεση μουσικής – γυμναστικής¹⁴⁸, αφού σε άλλο σημείο ο χορός αναφέρεται ως ένας από τους δύο κλάδους της γυμναστικής. Δύο οι επιδιώξεις του χορού, σύμφωνα με τον Πλάτωνα: α) να αποδοθούν σωστά τα λόγια της Μούσας, προσπαθώντας οι νέοι να εκφράσουν τη μεγαλοπρέπεια και την ευγένεια που αυτά περιέχουν και

¹⁴⁵ [Ο καλλιεργημένος άνθρωπος μπορεί να τραγουδά και να χορεύει καλά]. *Νόμοι* 654b.

¹⁴⁶ *Νόμοι* 669c.

¹⁴⁷ *Νόμοι* 672e-673a.

¹⁴⁸ Η γυμναστική μαζί με τη μουσική αποτελούσαν τον κορμό της αθηναϊκής εκπαίδευσης. Ο συνδυασμός τους είναι που δημιουργεί ισορροπημένους πολίτες. Ο ίδιος ο Πλάτων λέει στην *Πολιτεία* του ότι η μουσική εκπαίδευση χωρίς τη γυμναστική κάνει τον άνθρωπο μαλακό και ανανδρό, ενώ η γυμναστική χωρίς τη μουσική τον κάνει άγριο και βίαιο, χωρίς γνώσεις, ρυθμό και χάρη. Η σωφροσύνη, η εγκράτεια και η μετριοπάθεια στη μουσική αντιστοιχούν προς την υγεία στη γυμναστική (βλ. Jaeger Warner, *ο.π.*, σ.414, σημ. 140). Η μικτή αγωγή κάνει τον τέλειο άνθρωπο (βλ. *Πολιτεία* 411a-412a). Αντίστοιχες απόψεις υπάρχουν και στον *Τίμαιο* (88b-c). Δεν ασπάζεται, λοιπόν, το απόφθεγμα «νοῦς ὑγιής ἐν σώματι ὑγιής», αλλά το αντιστρέφει όταν λέει: «ἐμοὶ μὲν γὰρ οὐ φαίνεται, ὁ ἂν χρηστὸν ἢ σῶμα, τοῦτο τῇ αὐτοῦ ἀρετῇ ψυχὴν ἀγαθὴν ποιεῖν, ἀλλὰ τούναντίον ψυχὴ ἀγαθὴ τῇ αὐτῆς ἀρετῇ σῶμα παρέχειν ὥς οἷόν τε βέλτιστον» [Η δική μου γνώμη δεν είναι ότι όποιο σώμα είναι γερό, αυτό το ίδιο με την αρετή του κάνει καλή την ψυχή, αλλά απεναντίας πιστεύω ότι η καλή ψυχή με τη δική της αρετή κάνει το σώμα να πάρει κάθε δυνατή βελτίωση] (*Πολιτεία* 403d). Ο Lippman επισημαίνει ότι ο Πλάτων δεν αντιπαραθέτει τις δύο τέχνες αλλά τις ενώνει, δημιουργώντας ένα νέο και υψηλότερο είδος νοητικής μουσικής που αποτελείται από την αρμονική συνύπαρξη και εφαρμογή των δύο τεχνών (βλ. Lippman Edward A., *ο.π.*, σ. 84).

β) να αποκτήσουν (οι νέοι) ευρωστία, ευλυγισία και όμορφο σώμα. Ακόμα και τα πολύ μικρά παιδιά οφείλουν να μαθαίνουν να κινούνται και να χορεύουν σωστά, άλλοτε ζωηρά και άλλοτε συγκρατημένα, ώστε να υμνούν τους θεούς. Αυτός είναι και ο μοναδικός λόγος για να ασκεί κάποιος το σώμα του. Τα υπόλοιπα είδη σωματικών ασκήσεων είναι ανάξια για ελεύθερους ανθρώπους¹⁴⁹. Αγόρια και κορίτσια θα πρέπει να μάθουν να χορεύουν χορούς με όπλα, και εκπαιδευτές τους θα πρέπει να είναι οι χορευτές και οι χορεύτριες¹⁵⁰.

Ο χορός διαιρείται σε δύο είδη: το σοβαρό και επομένως επιτρεπτό και το πρόστυχο και επομένως απαράδεκτο. Ο σοβαρός χορός περιέχει α) τον πολεμικό, που ονομάζεται πυρρίχιος και μιμείται τις κινήσεις μαχόμενων όμορφων και γενναίων στρατιωτών και β) τον ειρηνικό, που παρακάτω ονομάζεται εμμέλεια και μιμείται τις κινήσεις συνετών και εγκρατών πολιτών. Ο πυρρίχιος δείχνει τους ελιγμούς τις υποχωρήσεις, τα σκυψίματα και τα πηδήματα στον αέρα, ώστε να αποφευχθούν χτυπήματα του εχθρού. Δείχνει επίσης και επιθετικές κινήσεις, δηλαδή τις στάσεις που παίρνει το σώμα κατά τη ρίψη βελών ή ακοντίου ή άλλων αντικειμένων. Σε αυτές τις κινήσεις η όρθια στάση και τα ελαφρώς εκτεταμένα μέλη του κορμιού «τῶν ἀγαθῶν σωμάτων καὶ ψυχῶν [...] γίγνηται μίμημα»¹⁵¹.

Ο ειρηνικός χορός, τιμά τους θεούς και τα παιδιά των θεών και περιλαμβάνει ειδικότερους χορούς που οδηγούν τους ανθρώπους σε κατάσταση ευδαιμονίας μετά από κάποιο σοβαρό κίνδυνο και που εκφράζουν μετρημένα την απόλαυση της διατήρησης και αύξησης των

¹⁴⁹ *Νόμοι* 795d-796d.

¹⁵⁰ *Νόμοι* 813b, 813e. Σε αυτό το σημείο ίσως πρέπει να γίνει μια αναφορά στη μετάφραση της μεταφραστικής ομάδας του Κάκτου. Η απόδοση των λέξεων «ὄρχησις» και «χορεία» είναι κοινή: χορός. Προφανώς θα έπρεπε να γίνει κάποιος διαχωρισμός, γιατί η πρώτη αναφέρεται στην κίνηση, στο χορό δηλαδή με τη σημερινή σημασία της λέξης, ενώ η δεύτερη στο χορό με την τότε σημασία (πρβλ χορός τραγωδίας, χορικό άσμα κλπ.) και θα μπορούσε κάλλιστα να αποδοθεί ως «χορωδία».

¹⁵¹ [Δείχνουν τα ωραία σώματα και τις ενάρετες ψυχές] *Νόμοι* 815a-b.

αγαθών τους. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, όσο μεγαλύτερη είναι η ευχαρίστηση τόσο ζωηρότερες φαίνονται οι κινήσεις. Και, παρ' όλο που είναι δύσκολο κάποιος να κρατήσει το σώμα του ήρεμο όταν μιλά ή τραγουδά, οι μετρημένες κινήσεις είναι που δείχνουν το σεμνό και καλά εκπαιδευμένο άνθρωπο, αυτόν που έχει ανατραφεί με τους σωστούς νόμους.

Το είδος του χορού που απαγορεύεται στην πολιτεία είναι αυτό που μιμείται τις κινήσεις των άσχημων ανθρώπων και μάλιστα με πρόστυχο τρόπο. Σ' αυτό το είδος το σώμα δεν είναι όρθιο και με ελαφρώς εκτεταμένα μέλη. Απαγορευμένοι είναι και οι βακχικοί χοροί, καθώς και εκείνοι που τους μοιάζουν, γιατί μιμούνται μεθυσμένα άτομα, Νύμφες, Πάνες, Σειληνούς και Σάτυρους, και χορεύονται στη διάρκεια ειδικών τελετών και καθαρμών.

Ο Lippman ισχυρίζεται ότι οι απαγορεύσεις στο χορό γίνονται γιατί ο Πλάτων θεωρεί τους χορούς που απαγορεύει κενούς ουσίας¹⁵². Δεν μπορούμε να συμφωνήσουμε με αυτήν την άποψη. Από τον τρόπο που ο ίδιος ο φιλόσοφος περιγράφει τους επιτρεπτούς χορούς φαίνεται ξεκάθαρα ότι οι λόγοι που επιτρέπει τους μεν και απαγορεύει τους δε εξακολουθούν να είναι ηθικοί. Όπως και στους προηγούμενους τομείς της μουσικής, οι καλοί χοροί περιγράφουν τους καλούς και ανδρείους πολίτες και οι κακοί χοροί περιγράφουν τους κακούς και ανανδρους.

Στο έβδομο βιβλίο των *Νόμων* είναι που ο Πλάτων μας πληροφορεί για την προέλευση της χορευτικής τέχνης: είναι οι κινήσεις που εκφράζουν μίμηση των λόγων¹⁵³.

¹⁵² Βλ. Lippman Edward A., *ο.π.*, σ. 82.

¹⁵³ *Νόμοι* 814d-816c.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η μουσική ως ενότητα

1. Η ενότητα λόγου, μελωδίας, ρυθμού και κίνησης

Όπως φάνηκε στις απαγορεύσεις που προτείνει ο Πλάτων, η μουσική αποτελείται από συγκεκριμένα στοιχεία: το λόγο, τις αρμονίες που καθορίζουν τη μελωδία, το ρυθμό και τις κινήσεις¹⁵⁴. Αυτά στο μυαλό του φιλοσόφου αποτελούν μία αδιάσπαστη ενότητα. Στην *Πολιτεία*, το λέει ξεκάθαρα: τρία είναι τα συστατικά στοιχεία της μελωδίας: ο λόγος, η αρμονία και ο ρυθμός. Προφανώς εδώ, λέγοντας μελωδία εννοεί το τραγούδι. Το δεσμό μεταξύ των συστατικών στοιχείων του τραγουδιού με το χορό, ο Πλάτων τον τονίζει ιδιαίτερος και επανειλημμένως, άλλες φορές λέγοντας ότι ο καλλιεργημένος άνθρωπος μπορεί να τραγουδά και να χορεύει καλά¹⁵⁵ και άλλες φορές λιγότερο¹⁵⁶ ή περισσότερο άμεσα¹⁵⁷. Σε κάθε περίπτωση, όμως, ο λόγος είναι αυτός που κυριαρχεί και η πρωτοκαθεδρία του είναι αδιαμφισβήτητη. Όλα τα υπόλοιπα στοιχεία πρέπει να συντίθενται με βάση το λόγο¹⁵⁸. Δεν πρόκειται για αντίληψη που μας προξενεί έκπληξη, αφού ο λόγος ενός τραγουδιού είναι εκείνος που καλύτερα από οτιδήποτε άλλο μπορεί να αποδώσει το νόημα του περιεχομένου της μουσικής. Και σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να ξεχνάμε τη σημασία του περιεχομένου στην πλατωνική ηθική.

¹⁵⁴ Τα όργανα αποτελούν το μέσο πραγμάτωσής της.

¹⁵⁵ *Νόμοι* 654b.

¹⁵⁶ *Νόμοι* 654e, 672e, 816a.

¹⁵⁷ *Νόμοι* 816c.

¹⁵⁸ *Πολιτεία* 400a, 400d.

2. Ο αφορισμός της οργανικής μουσικής

Η έλλειψη περιεχομένου είναι που κάνει την αμιγώς οργανική μουσική απαράδεκτη στην πολιτεία του Πλάτωνα. Η σαφής μίμηση είναι αδύνατη. «Ψιλῶ δ' ἐκατέρω αὐλήσει καὶ κιθαρίσει πᾶσά τις ἄμουσία καὶ θαυματουργία γίγνοιτ' ἂν τῆς χρήσεως»¹⁵⁹ λέει στους *Νόμους* του. Η λύρα¹⁶⁰ και η κιθάρα πρέπει μόνο να συνοδεύουν τη φωνή και μάλιστα σε συνίσονο¹⁶¹. Ο Πλάτων, δηλαδή, όχι μόνο δε δέχεται τη σόλο οργανική μουσική, αλλά απαγορεύει ρητά και την ετεροφωνία, δηλαδή την ταυτόχρονη εκτέλεση δύο έστω και ελαφρώς διαφορετικών μελωδιών, τη μία από τη φωνή και την άλλη από το όργανο.

Παρ' όλ' αυτά, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, υπάρχει στον *Φίληβο* ένα χωρίο που λέει ότι ένας καθαρός (ή κατ' άλλους ομαλός) και λαμπερός ήχος είναι από μόνος του ωραίος και τον ακολουθούν ηδονές σύμφυτες με αυτόν¹⁶². «Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι μια «καθαρή» μελωδία αποτελούμενη από το άθροισμα τέτοιων ωραίων ήχων θα έπρεπε και αυτή να είναι ωραία. Όμως αυτό για τον Πλάτωνα δεν είναι αρκετό. Το μουσικό αποτέλεσμα κρίνεται από το εάν οι συνδυασμοί αυτών των ήχων μεταξύ τους αφήνουν να φανεί η έκφραση μιας ηθικής στάσης.[...] Επομένως, καθαρή ομορφιά και «καθαρή» μουσική είναι για τον Πλάτωνα δύο έννοιες ασυμβίβαστες»¹⁶³, πολύ ορθά παρατηρεί ο Καϊμάκης. Η ηδονή που προκύπτει από τον όμορφο ήχο είναι καθαρά αισθητηριακή και όχι νοητική. Δεν προέρχεται από την επιτυχημένη μίμηση κάποιας αρετής, αλλά από την ευχαρίστηση του αυτιού.

¹⁵⁹ [Η χρήση μόνο του αυλού και της κιθάρας δείχνει έλλειψη μουσικής καλλιέργειας και θαυματοποιία] *Νόμοι* 670a.

¹⁶⁰ *Πολιτεία* 812d.

¹⁶¹ Μουσικός όρος που σημαίνει την εκτέλεση ακριβώς της ίδιας μελωδίας από δύο ή περισσότερα όργανα ή φωνές.

¹⁶² *Φίληβος* 51d.

¹⁶³ Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 66.

Η ανησυχία του Πλάτωνα για την οργανική μουσική είναι δικαιολογημένη. Οι κατασκευαστικές δυνατότητες των οργάνων αυξάνονται, δημιουργούνται μουσικοί αγώνες για σολίστες και εμφανίζονται πολλοί δεξιοτέχνες που θέλουν να δείξουν τις ικανότητές τους χωρίς να περιορίζονται από το κείμενο¹⁶⁴. Νιώθει ότι η νόηση απειλείται από την αίσθηση, ιδέα με την οποία δεν μπορεί να συμβιβαστεί. Πρέπει, λοιπόν, να κάνει ό,τι μπορεί για να προστατέψει το προπύργιο της ηθικής, κι αυτό δεν είναι τίποτα άλλο από το να εξορίσει την οργανική μουσική μέσω μιας απόλυτα δικτατορικής λογοκρισίας.

¹⁶⁴ Βλ. Καϊμάκης Πάυλος, *ο.π.*, σ. 67.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Νόμοι

1. Ο μουσικός «νόμος»

Η αρχική έννοια του όρου «νόμος», όταν πρωτοαπαντάται στον Ησίοδο, είναι «έθιμο», «συνήθεια». Περίπου ταυτόχρονα ο όρος εμφανίζεται και με μια άλλη, μουσική σημασία¹⁶⁵. Ο νόμος ήταν ο σημαντικότερος τύπος μουσικής σύνθεσης και εκτέλεσης. Φαίνεται ότι εξελίχτηκε από μια πολύ παλιά παράδοση, σύμφωνα με την οποία οι νόμοι του κράτους τραγουδιόνταν από το λαό για να απομνημονεύονται πιο εύκολα, ώστε να ακολουθούνται. Αργότερα, κάποια τραγούδια σχετιζόμενα με τη θρησκεία διέπονταν από νόμους, ώστε, τελικά, καθιερώθηκαν ορισμένοι οριστικοί τύποι μουσικής σύνθεσης, αυστηρού και πειθαρχημένου χαρακτήρα, με πολύ υψηλές αισθητικές και καλλιτεχνικές απαιτήσεις. «Αυτοί οι τύποι ονομάστηκαν νόμοι γιατί απαγορευόταν αυστηρά η απομάκρυνση και η παρέκκλιση από τις θεμελιώδεις αρχές τους»¹⁶⁶, μας λέει ο Μιχαηλίδης.

Υπήρχαν τρία είδη νόμων: ο κιθαρωδικός, που περιελάμβανε σόλο τραγούδι με συνοδεία κιθάρας, ο αυλωδικός, που περιελάμβανε σόλο τραγούδι με συνοδεία αυλού και ο αυλητικός, που περιελάμβανε σόλο αυλό. Αργότερα, γύρω στις αρχές του 7ου αι. π.Χ., δημιουργήθηκε και ο κιθαριστικός νόμος, που, ακολουθώντας το πρότυπο του αυλητικού, περιελάμβανε σόλο κιθάρα¹⁶⁷. Τότε ήταν που καθιερώθηκε και η οριστική

¹⁶⁵ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 69.

¹⁶⁶ Μιχαηλίδης Σόλων, *ο.π.*, σ. 225.

¹⁶⁷ Βλ. Μιχαηλίδης Σόλων, *ο.π.*, σσ. 224-225.

μορφή της μουσικής αυτής σύνθεσης, η οποία ήταν μεγάλης έκτασης και αποτελούνταν από επτά μέρη¹⁶⁸.

2. Η σύνδεση του «νόμου» με το νόμο

Ο ίδιος ο Πλάτων συνδέει άμεσα το μουσικό με τον πολιτικό νόμο. Στους *Νόμους* του, ενώ μιλάει για το νόμο της πολιτείας, ξαφνικά μεταπηδάει στο μουσικό νόμο, διευκρινίζοντας, μάλιστα, ότι μιλάει για ύμνους, θρήνους, παιάνες, διθυράμβους και κιθαρωδικούς νόμους. Αν σταθεροποιηθούν, δεν επιτρέπεται το πέρασμα από τον ένα στον άλλο, λέει¹⁶⁹. Στο έβδομο βιβλίο, δε, δίνει μια αντίστροφη πορεία της εξέλιξης του όρου, τη στιγμή που λέει ότι «νόμους τὰς ᾠδὰς ἡμῖν γεγονέναι»¹⁷⁰.

Με τη μικτή αυτή έννοια, ο νομοθέτης είναι και ο συνθέτης μουσικών νόμων και η παρανομία είναι και η παρέκκλιση από τους κανόνες που επιτάσσει ο τύπος της σύνθεσης.

3. Οι συνέπειες της παρανομίας

3.1. Η αλλαγή στους νόμους της πόλης και η προσπάθεια διατήρησής τους

Αυτή η παρανομία είναι που για την πολιτεία του Πλάτωνα είναι απαράδεκτη. Δε δέχεται από κανέναν να αλλοιώσει αυτά τα πρότυπα των νόμων που έχει διασώσει η παράδοση, υποστηρίζοντας ότι όποτε αλλάζει η μουσική σε ένα κράτος αλλάζουν και οι πολιτικοί νόμοι του¹⁷¹. Δεν

¹⁶⁸ Βλ. Reinach Theodore, *ο.π.*, σ. 170.

¹⁶⁹ *Νόμοι* 700a-c.

¹⁷⁰ [οι ύμνοι μας έγιναν νόμοι] *Νόμοι* 799e.

¹⁷¹ *Πολιτεία* 424c. Την πεποίθηση αυτή την αποδίδει στο Δάμωνα, θεωρώντας τον ειδικό. Αφού ο Πλάτων έχει δηλώσει ότι κάνει προτάσεις ως απλός πολίτης, αυτή η απόδοση της θεωρίας στο Δάμωνα δείχνει ότι πρόκειται για μια πολύ σοβαρή θέση, την οποία θέλει να τεκμηριώσει ισχυρά, ώστε να μη δέχεται αμφισβήτηση.

πρόκειται ο φιλόσοφος να δεχτεί τους νεωτερισμούς¹⁷², γιατί αυτοί, μεταβάλλοντας το χαρακτήρα των νέων, αποτελούν απειλή για την πόλη¹⁷³. Η πρόοδος στη μουσική φαίνεται να συνιστά καταστροφή της πόλης και δείχνει απόρριψη της μιμητικής αλήθειας για χάρη της ηδονής¹⁷⁴.

Η μουσική, επομένως, έπρεπε να παραμένει στάσιμη, όπως γινόταν στην Αίγυπτο¹⁷⁵. Εκεί, οι μελωδίες και οι χοροί ήταν τυποποιημένοι και κατανεμημένοι στις αντίστοιχες τελετές αλλά και ημερολογιακά. Άλλα σωστά παραδείγματα είναι η Κρήτη και η Σπάρτη¹⁷⁶, πόλεις όπου επίσης η μουσική σύνθεση υπόκειται στους περιορισμούς της παράδοσης. Σε αυτό το σημείο ο Πλάτων θέτει σαφή όρια στη δημιουργικότητα με το να απαγορεύει σε οποιονδήποτε να κάνει περισσότερα πράγματα στα τραγούδια και στους ύμνους από αυτά που ορίζει ο νόμος, προτείνοντας παράλληλα να δημιουργηθούν πρότυπα νόμων¹⁷⁷. Προτείνει, ακόμα, για την πολιτεία του «νομοθέτας περὶ τὰ μουσικὰ»¹⁷⁸ και νομοφύλακες, οι οποίοι θα ελέγχουν την ποιότητα της μουσικής και την ταύτισή της με τις παραδοσιακές αντιλήψεις για τη δικαιοσύνη, την ομορφιά και την ηθική¹⁷⁹, και καμία μουσική δημιουργία δεν πρέπει να παρουσιάζεται αν πρώτα δεν εγκριθεί από αυτούς. Όσοι ποιητές δεν υπακούν θα αναγκάζονται να δημιουργήσουν με τα συγκεκριμένα πρότυπα¹⁸⁰. «Η τέχνη είναι τόσο σοβαρή υπόθεση που δεν είναι δυνατό να αφεθεί στον καλλιτέχνη», ορθώς επισημαίνει ο Beardsley¹⁸¹.

¹⁷² Νόμοι 798e, 816c, Πολιτεία 424b.

¹⁷³ Νόμοι 797c.

¹⁷⁴ Βλ. Lippman Edward A., *ο.π.*, σσ. 81, 82.

¹⁷⁵ Νόμοι 799a-b.

¹⁷⁶ Νόμοι 660d.

¹⁷⁷ Νόμοι 800a-b.

¹⁷⁸ [νομοθέτες για τη μουσική] Νόμοι 801d.

¹⁷⁹ Νόμοι 801c-d.

¹⁸⁰ Νόμοι 659d.

¹⁸¹ Βλ. Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σ. 44.

Έτσι, διαφαίνεται μια κριτική θεώρηση της παράδοσης¹⁸² και μία επιφυλακτική αποδοχή της ελεγχόμενης δημιουργίας.

3.2. Οι ηθικές συνέπειες της παρανομίας

Οι παραπάνω τρόποι διαφύλαξης της καλής πατροπαράδοτης μουσικής έχουν και έναν άλλο στόχο: τη διαφύλαξη των νέων από την ηθική διαφθορά. Ο Πλάτων, φέρνοντας μάλιστα και συγκεκριμένο παράδειγμα κακού μουσικού¹⁸³, προσπαθεί να αποτρέψει την «ἄμουσον παρανομίαν»¹⁸⁴ των σύγχρονων ποιητών και μουσικών που υποδουλώνονται στον όχλο¹⁸⁵, παρουσιάζοντάς του ό,τι αρέσει στις αισθήσεις του¹⁸⁶, ξεχνώντας όμως την πραγματική, τη νοητή ομορφιά, την οποία οι πολλοί δεν μπορούν να καταλάβουν¹⁸⁷. Ως εκ τούτου, τα θέατρα έγιναν από «ἄφωνα» «φωνήεντα»¹⁸⁸, λόγω του αμόρφωτου όχλου που σφυρίζει, φωνάζει και χειροκροτεί, και η μουσική αριστοκρατία αντικαταστάθηκε από μία εκφυλισμένη θεατροκρατία. Ο Πλάτων αναφέρεται και στις συνέπειες που έχουν οι νόμοι της Σικελίας, οι οποίοι αναθέτουν στο κοινό την ανάδειξη του νικητή των μουσικών αγώνων, δι' ανατάσεως της χειρός. Αυτοί οι νόμοι καταστρέφουν τόσο τους δημιουργούς, υποτάσσοντάς τους στις αμφιβόλου αξίας επιθυμίες του άμουσου πλήθους, όσο και τους θεατές που, ανίκανοι να κατανοήσουν την Ιδέα του ωραίου, αντί να διδάσκονται και να καλλιεργούνται

¹⁸² Πρβλ. σσ. 22-23 της παρούσας εργασίας.

¹⁸³ *Γοργίας* 501e-502a.

¹⁸⁴ *Νόμοι* 700d.

¹⁸⁵ Η υποτιμητική θεώρηση του όχλου έχει τις ρίζες της στην αριστοκρατική καταγωγή του Πλάτωνα. Σε όλη του τη φιλοσοφία οι πολλοί είναι ανάξιοι και ανίκανοι να κατανοήσουν τα υψηλότερα ιδανικά και τις Ιδέες, και τις περισσότερες φορές είναι υπαίτιοι της –αν μη τι άλλο– πολιτιστικής παρακμής της πόλης. Ο Πλάτων δεν έχει καμία εμπιστοσύνη στη δημοκρατία.

¹⁸⁶ *Πολιτεία* 493d.

¹⁸⁷ *Νόμοι* 670b.

¹⁸⁸ [από σιωπηλά θορυβώδη] *Νόμοι* 701a.

ακούγοντας μουσική καλύτερη από αυτή που προτιμούν, διδάσκουν οι ίδιοι στους συνθέτες και τους ποιητές¹⁸⁹. Αυτά πρέπει να εκλείψουν και τη θέση τους να πάρει μια σιωπηλή μέχρι το τέλος ακρόαση από μορφωμένους και ικανούς να κρίνουν, από ανθρώπους που δε θα επηρεάζονται από τη γνώμη του πλήθους¹⁹⁰, ενώ οι ανυπάκοοι και τα παιδιά θα πρέπει να επανέρχονται στην τάξη μέσω ραπίσματος¹⁹¹.

Όλα αυτά μας επαναφέρουν στην ηθική του Πλάτωνα, όπου η κρίση και η αξιολόγηση χωρίς μόρφωση και νόηση, με κριτήριο τις αισθήσεις, είναι κατακριτέες. Η επιφανειακή ηδονή του αυτιού έπεται μακράν της νοητικής ηδονής του καλού και του ηθικού, του πειθαρχημένου και του λογικού.

¹⁸⁹ *Νόμοι* 659b-c.

¹⁹⁰ *Νόμοι* 659a.

¹⁹¹ *Νόμοι* 700c-701a.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Η μουσική στο εκπαιδευτικό σύστημα του Πλάτωνα

Αυτή τη νοητική ηδονή ο Πλάτων είναι αποφασισμένος να την κάνει κομμάτι της εκπαίδευσης, γιατί πρόκειται για υπόθεση που αφορά το μέλλον της πολιτείας. Σκοπός της πλατωνικής παιδείας, η οποία εκτείνεται πέρα από τη σχολική εκπαίδευση¹⁹², είναι η ομοιομορφία ως μέσο επίτευξης της αρετής του πολίτη¹⁹³, η αναγνώριση των ικανών στη φιλοσοφία¹⁹⁴ –η οποία, για τον Πλάτωνα, έχει άμεση σχέση με τη μουσική, όπως θα δούμε παρακάτω, και «η αποφυγή της ανεπίγνωστης καθημερινής εισδοχής στην ψυχή των φυλάκων στοιχείων φθαρτικών του ήθους, και της αντίστοιχης μικροβαθμιαίας διαφθοράς της, με τις καθημερινές άμοχθες εντυπώσεις από τα καλλιτεχνικά έργα του περιβάλλοντος»¹⁹⁵. Η σωστή ανατροφή των νέων θα τους παράσχει τη δυνατότητα να αντιλαμβάνονται και να υιοθετούν το πραγματικά ωραίο, και να το χρησιμοποιούν προς όφελος της πολιτείας. Και εδώ ο Πλάτων είναι σαφής: η αγωγή δεν μπορεί να διακριθεί από τη μουσική. Η αρμονία και ο ρυθμός είναι τα στοιχεία που περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα επιδρούν στη νεανική ψυχή¹⁹⁶.

¹⁹² Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 36.

¹⁹³ Βλ. Anderson Warren D., *ο.π.*, σ. 90.

¹⁹⁴ Βλ. Dillon Ariel, *Education in Plato's republic*, presented at the Santa Clara University Student Ethics Research Conference May 26, 2004, σσ. 4-5. (http://scu.edu/ethics/publications/submitted/dillon/education_plato_republic.html)

¹⁹⁵ Δεσποτόπουλου Κ. Ι., *ο.π.*, σ. 118.

¹⁹⁶ *Πολιτεία* 401d-402a.

1. Η μουσική στον πρώτο κύκλο σπουδών (από την εμβρυϊκή ηλικία έως δεκαέξι ετών)

Όταν λέει, λοιπόν, ότι οι έγκυες γυναίκες δε θα πρέπει να δοκιμάζουν πολλές απολαύσεις ή λύπες¹⁹⁷, ο φιλόσοφος αναφέρεται σε μια κατάσταση εκπαίδευσης από την εμβρυϊκή ακόμα ηλικία. Όσο πιο μικρός, τόσο πιο εύπλαστος, ισχυρίζεται αλλού¹⁹⁸. Πρόκειται για μία ριζοσπαστική πρόταση, που μόλις τον 20ο αι. αναδιατυπώθηκε και ακόμα μελετάται με πειράματα.

Μετά τη γέννηση, προτείνεται ένα αυστηρά καθορισμένο για κάθε ηλικία εκπαιδευτικό πρόγραμμα, χωρισμένο σε τριετείς κύκλους σπουδών¹⁹⁹, σύμφωνα με το οποίο η οικογένεια αναλαμβάνει την εκπαίδευση των παιδιών μέχρι τα τρία τους μόνο χρόνια και κατόπιν τα αναλαμβάνει η πολιτεία. Ωστόσο, ήδη μέσα στα τρία πρώτα χρόνια της ζωής τους, τα παιδιά έχουν λάβει από τις τροφούς ένα είδος μουσικής προπαιδείας, μέσα από τα νανουρίσματα και τη ρυθμική κίνηση πριν από τον ύπνο²⁰⁰.

Στη συνέχεια, τα αναλαμβάνουν ειδικευμένες κρατικές τροφοί, οι οποίες, μέχρι και την ηλικία των έξι ετών τα απασχολούν μέσα στους ναούς, κυρίως με παιχνίδια. Αυτά τα παιχνίδια πρέπει να παίζονται πειθαρχημένα και με τιμωρίες αν χρειαστεί, αλλά χωρίς την ταπείνωση της ευαίσθητης παιδικής ψυχής²⁰¹. Μπορούμε να φανταστούμε μια τέτοια «τάξη», με τα παιδιά να παίζουν ομαδικά παιχνίδια και να τραγουδούν. Δε χρειάζεται ιδιαίτερη περιγραφή για να καταλάβουμε ότι πρόκειται για

¹⁹⁷ Νόμοι 792e.

¹⁹⁸ Πολιτεία 377a-b.

¹⁹⁹ Βλ. Marrou Henri Irene, *ο.π.*, σ. 126.

²⁰⁰ Νόμοι 790d-e.

²⁰¹ Νόμοι 793e-794a.

μια απλοποιημένη, παιδική μορφή του αυστηρού συστήματος μουσικής - γυμναστικής που πρόκειται να ακολουθήσει.

Από την ηλικία των επτά ετών και μετά γίνεται διαχωρισμός των παιδιών ανά φύλο. Ωστόσο, και τα δύο φύλα πρέπει να μάθουν να τραγουδούν και να χορεύουν, καθώς οι ύμνοι και οι χοροί προς τιμήν των θεών πρέπει να διδάσκονται από τα πρώτα χρόνια της ζωής των παιδιών²⁰².

Μετά τα δέκα τους χρόνια και μέχρι τα δεκατρία, τα παιδιά μαθαίνουν ανάγνωση, γραφή, λύρα και αριθμητική. Είναι άξιος παρατήρησης ο διαχωρισμός που κάνει εδώ ο Πλάτων: «τὰ δὲ περὶ τὰ γράμματα πρῶτον, καὶ δεύτερον λύρας πέρι καὶ λογισμῶν»²⁰³. Σε μία κατηγορία βάζει όσα έχουν να κάνουν με τα γράμματα, δηλαδή την ανάγνωση και τη γραφή, και σε μία δεύτερη όσα έχουν να κάνουν με τη λύρα και με την αριθμητική. Και όλα αυτά είναι απάντηση στην ερώτηση τι είδους γράμματα θα μάθουμε στα παιδιά μας. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι η μουσική, στο μυαλό του Πλάτωνα, έχει άρρηκτους δεσμούς με τα μαθηματικά, αντίληψη που μάλλον ανάγεται στις πυθαγόρειες καταβολές του φιλοσόφου. Από την άλλη, η σύνδεσή της με την ανάγνωση και την γραφή μας προβληματίζουν ως προς το βαθμό που ο Πλάτων αναφέρεται στην εκμάθηση κάποιας μουσικής σημειογραφίας. Κάτι τέτοιο, όμως, μάλλον δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, αφού η μουσική σημειογραφία, παρ' όλο που υπήρχε από τον 5ο π.Χ. αι., δε διδασκόταν στους μαθητές του σχολείου, παρά περιοριζόταν στους κύκλους των επαγγελματιών μουσικών, μας πληροφορεί ο Πέλμαν²⁰⁴.

²⁰² *Νόμοι* 796c.

²⁰³ *Νόμοι* 809c.

²⁰⁴ Βλ. Πέλμαν Έγκερτ, *Δράμα και μουσική στην αρχαιότητα*, μετάφραση Ιωάννας Σπηλιοπούλου, Αθήνα 2000, σ. 60-66.

Από τα δεκατρία τους χρόνια και για μια τριετία, οι νέοι «τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους»²⁰⁵. Η εκμάθηση της λύρας πρέπει να γίνεται μέχρι ενός ορισμένου σημείου δεξιότητας, γιατί σκοπός δεν είναι να δημιουργηθούν επαγγελματίες μουσικοί. Τόσο το όργανο όσο και οι χοροί πρέπει να μαθαίνονται για να συνοδεύουν τις κατάλληλες για την εξύμνηση των θεών μελωδίες, ώστε η απόλαυση να συνοδεύεται πάντοτε από ωφέλεια²⁰⁶.

Προτού κλείσουμε την παρουσίαση του πρώτου κύκλου σπουδών, θα ήταν καλό να αναφέρουμε ότι ο Πλάτων σε γενικές γραμμές είναι εναντίον της δεξιότητας και επαγγελματικής εκμάθησης της λύρας. Και δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί: κάθε δεξιότης θέλει να προβάλλει το ταλέντο του και αυτό θα ήταν καταστροφικό, για λόγους που αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο²⁰⁷. Επίσης, οι επαγγελματίες δεν έχουν ιδέα για την ιστορία της τέχνης τους, είναι δηλαδή μακριά από τη θεωρητική γνώση, που επιβάλλεται²⁰⁸. Άλλωστε, στην *Πολιτεία* αναφέρεται ξεκάθαρα ότι στα μάτια του Πλάτωνα είναι πολύ πιο μουσικός αυτός που μπορεί να συνδυάσει τη μουσική και τη γυμναστική με τον πιο αρμονικό τρόπο από εκείνον που μπορεί να κουρδίσει σωστά τις χορδές ενός μουσικού οργάνου²⁰⁹.

2. Ο έλεγχος της διδακτέας ύλης

Μετά την ειδική παρουσίαση της μουσικής στην εκπαίδευση των νέων, πρέπει να επισημάνουμε κάποιες γενικές παρατηρήσεις σχετικά με όσα διδάσκονται γύρω από τη μουσική.

²⁰⁵ [οφείλουν να αποκτήσουν τις απαραίτητες γνώσεις για τη μουσική χωρίς να χάνουν άσκοπα τον καιρό τους] *Νόμοι* 812e.

²⁰⁶ *Νόμοι* 812d-813a.

²⁰⁷ Βλ. σσ. 38-39 της παρούσας εργασίας.

²⁰⁸ *Ιων*, 533b-c.

²⁰⁹ *Πολιτεία* 412a.

Εκτός από τις απαγορεύσεις που κάνει ο Πλάτων σχετικά με το περιεχόμενο, τις αρμονίες, τα όργανα, το ρυθμό και την κίνηση, προτείνει και συγκεκριμένο τρόπο να διαλέγεται η κατάλληλη μουσική που θα μορφώσει, κατά κύριο λόγο ηθικά, τους νέους. Πρόκειται για θέσπιση ενός θεσμού, την πρόσληψη από την πολιτεία των νομοθετών ή νομοφυλάκων, που αναφέραμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι οποίοι μπορούν να έχουν και βοηθούς²¹⁰. Οι νομοθέτες πρέπει να είναι άντρες πάνω από πενήντα ετών, και χρέος τους είναι να ξεδιαλέξουν από το σωρό της παραδοσιακής ποίησης και των παραδοσιακών χορών, μόνο τα κατάλληλα για τη σωστή διαπαιδαγώγηση των παιδιών. Αυτοί θα επιλέξουν τους χορούς που εξασκούν το σώμα ενώ παράλληλα ταιριάζουν και αρμόζουν στο πολίτευμα, και τα ποιήματα που πληρούν τις προϋποθέσεις που προαναφέραμε.

Ωστόσο, δε θα απορρίπτονται όλα τα ποιήματα που δεν πληρούν τις προϋποθέσεις. Κάποια από αυτά θα δίνονται στους ποιητές και τους μουσικούς για αναθεώρηση. Αυτοί, αφού ερμηνεύσουν σωστά τις απόψεις του νομοθέτη, θα φτιάχνουν έργα σύμφωνα με όσα έχουν θεσμοθετηθεί²¹¹.

Μέσα σε όλες αυτές τις προτάσεις, ο Πλάτων βρίσκει και μία εξαιρετική ευκαιρία για αυτοπροβολή. Όχι μόνο θεωρεί ιδανικό διδακτικό εγχειρίδιο το κείμενο των *Νόμων*, αλλά εμμέσως το προτείνει και ως μέσο για να επιλεγούν οι νομοφύλακες και οι συνεργάτες τους²¹². Αυτό και κάποια παρόμοια είναι τα κείμενα που πρέπει να διδάσκονται, ενώ παρακάτω αυτοαποκαλείται ποιητής²¹³.

²¹⁰ *Νόμοι* 813c-d.

²¹¹ *Νόμοι* 802 a-d.

²¹² *Νόμοι* 811c-812a. Επίσης, πρβλ. Marrou Henri Irene, *ο.π.*, σ. 120 και Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 58.

²¹³ *Νόμοι* 817 b. Αυτός ο ισχυρισμός του έρχεται σε αντίθεση με ένα χωρίο στον *Τίμαιο* όπου δε θεωρεί τον εαυτό του ικανό να εγκωμιάσει όπως πρέπει τους ανδρείους άντρες και την πόλη τους (19d).

3. Οι γυναίκες

Πριν να κλείσουμε το κεφάλαιο της εκπαίδευσης των νέων, καλό θα ήταν να γίνει μια αναφορά στον τρόπο που ο Πλάτων αντιμετωπίζει τις γυναίκες.

Βασική και κυριότερη θέση του είναι ότι τα κορίτσια πρέπει να παίρνουν την ίδια αγωγή με τα αγόρια. «τὰ αὐτὰ δὲ δὴ καὶ περὶ θηλειῶν ὁ μὲν ἐμὸς νόμος ἂν εἴποι πάντα ὅσαπερ καὶ περὶ τῶν ἀρρένων»²¹⁴. Το καλύτερο παράδειγμα το δίνουν οι Σπαρτιάτες, που εφαρμόζουν αυτή την πρόταση²¹⁵. Διάσπαρτες στο έργο του Πλάτωνα είναι οι αναφορές που θέλουν τα κορίτσια να μαθαίνουν χορό και μουσική²¹⁶. Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι πρόκειται για μια εξύψωση της γυναίκας, την οποία θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε με την αντίστοιχη του χριστιανισμού, τέσσερις αιώνες μετά. Μια τέτοια προσέγγιση, ωστόσο, θα ήταν μάλλον λανθασμένη, γιατί ο Πλάτων έχει πρακτικά κίνητρα και όχι ιδεολογικά. Οι γυναίκες πρέπει, μαθαίνοντας πολεμικές τέχνες, να μπορούν να υπερασπιστούν την πόλη και τα παιδιά τους, ενώ αν μείνουν πίσω πρέπει να είναι αρκετά (μουσικά) μορφωμένες ώστε να συντηρούν και να διαχειρίζονται τα σπίτια και την πολιτεία με τον καλύτερο τρόπο, και να υμνούν τους θεούς. Ειδικά οι σύζυγοι των φυλάκων, θα πρέπει να είναι μορφωμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να γίνουν και οι ίδιες φύλακες²¹⁷. Γι' αυτό χρειάζεται η μουσική και όχι γιατί η γυναίκα είναι ίση με τον άντρα.

Αντίθετα, όταν αναφέρεται στις μελωδίες και τους ρυθμούς που πρέπει να τραγουδούν, ο φιλόσοφος δε δείχνει καμία ανοχή: οι γυναίκες

²¹⁴ [ο ίδιος ακριβώς νόμος θα εφαρμόζεται και στα κορίτσια, όπως ακριβώς στα αγόρια] *Νόμοι* 804d.

²¹⁵ *Νόμοι* 806a.

²¹⁶ *Νόμοι* 813b, 814a.

²¹⁷ *Πολιτεία* 451d. Πρβλ. Jaeger Warner, *ο.π.*, σ. 309.

πρέπει να τραγουδούν διαφορετικού είδους τραγούδια από τους άντρες, τραγούδια σεμνά και φρόνιμα, που ταιριάζουν στο φύλο τους, όχι μεγαλοπρεπή και ανδρεία²¹⁸. Η υποτιμητική, δε, αντιμετώπιση των αυλητρίδων²¹⁹, πιθανότατα λόγω φύλου²²⁰ και όχι μόνο λόγω οργάνου, φαίνεται καθαρά τόσο στο Συμπόσιο όσο και στον Πρωταγόρα²²¹.

4. Η μουσική στο δεύτερο κύκλο σπουδών (για τους μελλοντικούς φύλακες)

Πέρα από την βασική εκπαίδευση που πρέπει να παίρνουν όλοι στην πολιτεία, η εκπαίδευση των φυλάκων είναι εκείνη που θα αναπτύξει τα φυσικά τους χαρίσματα και θα φωτίσει το πνεύμα τους με την ικανότητα της σύνθεσης της γνώσης, της ανδρείας και της φιλοσοφίας. Πρόκειται, επομένως, για μια επιστημονική προσέγγιση ορισμένων κλάδων: της αστρονομίας, της αριθμητικής, της γεωμετρίας και της αρμονικής²²².

Εδώ φαίνεται ξεκάθαρα ο διαχωρισμός της μουσικής σε δύο επίπεδα: το πρώτο είναι το επίπεδο της τέχνης, το οποίο αντιμετωπίζεται με μεγάλη επιφυλακτικότητα από τον Πλάτωνα, πολλές φορές μάλιστα υποτιμητικά. Προφανώς, αυτό συμβαίνει γιατί το θεωρεί επικίνδυνο όπλο στα χέρια του όχλου που δεν ξέρει πώς να το χρησιμοποιήσει. Το άλλο επίπεδο είναι αυτό της επιστήμης. Εδώ τα πράγματα αλλάζουν. Η

²¹⁸ Νόμοι 802d-803a.

²¹⁹ Συμπόσιο 176e, 215c.

²²⁰ Στο Συμπόσιο (215c) η αντίθεση μεταξύ των επιθετικών προσδιορισμών «ἀγαθός» και «φαύλη» που προσδιορίζουν τον αυλητή και την αυλητρίδα δείχνει τον σεξιστικό διαχωρισμό μεταξύ των οργανοπαικτών του ίδιου οργάνου.

²²¹ Πρωταγόρας 347c-d.

²²² Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 56, Θεαίτητος 145a, Η σύνδεση της μουσικής με τις υπόλοιπες τρεις επιστήμες φαίνεται και στον Πρωταγόρα 318d-e.

μουσική αναβαθμίζεται και είναι πλέον ικανό μέσο για τη θέαση της Ιδέας του Αγαθού²²³.

²²³ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 56.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Τα δύο είδη μουσικής

1. Η θετική αντιμετώπιση της μουσικής

Αυτές οι δύο θεωρήσεις για τη μουσική είναι διάχυτες στο σύνολο του έργου του φιλοσόφου. Τα χωρία που εξετάσαμε μέχρι τώρα, δείχνουν την επιφυλακτική στάση του απέναντι στην τέχνη του ήχου. Μέσα από αυτά προκύπτει ότι η μουσική μπορεί να πλάσει το ήθος του ανθρώπου, είτε προς το καλύτερο είτε προς το χειρότερο. Όμως υπάρχουν και άλλα χωρία, τα οποία έχουν τόσο μεγάλη διαφορά, που νομίζει κανείς ότι πρόκειται για άλλον άνθρωπο με άλλες απόψεις και θεωρίες, σύμφωνα με τις οποίες, ο ηθοπλαστικός χαρακτήρας της μουσικής εξακολουθεί να υπάρχει, αλλά λείπει η επικινδυνότητά του.

Ο Κρατύλος, ο Τίμαιος και ο Φαίδων είναι τρία βιβλία όπου μπορούμε να βρούμε τέτοιες απόψεις. Στον Κρατύλο²²⁴ η ετυμολογία της λέξης μουσική προέρχεται από το ρήμα «μῶσθαι», που σημαίνει επιθυμῶ σφοδρά ή άπληστα. Εξηγείται λοιπόν το ουσιαστικό ως αναζήτηση και φιλοσοφία ή αναζήτηση της σοφίας²²⁵. Στην τελευταία περίπτωση, η μουσική ταυτίζεται με τη φιλοσοφία, επομένως αποκτά ως έννοια μια βαρύτητα και μία πολύ μεγάλη αξία. Στον Τίμαιο²²⁶ γίνεται αναφορά στην ισότιμη αξία της μουσικής και της φιλοσοφίας, όσον αφορά τη σωστή ισορροπία του σώματος και της ψυχής. Στον Φαίδωνα όμως είναι που η μουσική αποκτά πραγματικά καινούριες διαστάσεις. Το «μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου»²²⁷ αποτελεί εντολή του θεού, και η φιλοσοφία είναι η

²²⁴ Κρατύλος 406a.

²²⁵ Βλ. Καϊμάκης Πάυλος, *ο.π.*, σ. 74.

²²⁶ Τίμαιος 88c.

²²⁷ Φαίδων 60e.

μεγαλύτερη μουσική²²⁸. Αξίζει εδώ να παρατηρήσουμε ότι όταν αναφερόμαστε σε μία έννοια ως ιδιότητα κάποιας άλλης, η λέξη που την χαρακτηρίζει είναι γενικότερη έννοια και επομένως τη συμπεριλαμβάνει. Σύμφωνα με την τοποθέτηση του Πλάτωνα, η μουσική είναι έννοια ευρύτερη της φιλοσοφίας και η τελευταία περιλαμβάνεται στην πρώτη.

2. Ερμηνευτικές προσπάθειες

Η προσπάθεια να εξηγηθεί αυτή η αντιφατική στάση του φιλοσόφου απέναντι στη μουσική και η ταύτισή της με τη φιλοσοφία, είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη τεσσάρων βασικών απόψεων, όπως μας τις παρουσιάζει ο Καϊμάκης²²⁹. Η πρώτη άποψη λέει ότι όταν η μουσική εκφράζει το αγαθό, συντελεί στην πρόοδο του ανθρώπου και στην ηθική του εξύψωση, επομένως ταυτίζεται με τη φιλοσοφία. Εδώ έχουμε μία ταύτιση υπό όρους. Η δεύτερη άποψη υποστηρίζει ότι η ταύτιση αυτή αποτελεί ρητορικό παιχνίδι και δε θα έπρεπε να λαμβάνεται σοβαρά υπ' όψιν των αναλυτών. Η τρίτη άποψη παρατηρεί μία αλλαγή στη στάση του φιλοσόφου, που έχει να κάνει με το πέρασμα του χρόνου. Όσο ωριμότερος είναι ο Πλάτων, τόσο περισσότερο εκτιμά τη μουσική. Η τέταρτη άποψη λέει ότι η θετική αντιμετώπιση της μουσικής οφείλεται στην αναφορά του φιλοσόφου σε ένα εντελώς διαφορετικό είδος μουσικής, που δεν έχει καμία σχέση με την εκτέλεση.

Την τελευταία άποψη τη βρίσκουμε και στον Arthur Darack²³⁰, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Πλάτων δίνει τρεις διαφορετικές έννοιες στη λέξη μουσική. Η πρώτη έχει να κάνει με τον έναν από τους δύο τομείς της εκπαίδευσης (με δεύτερο τη γυμναστική). Η δεύτερη έχει να κάνει με την

²²⁸ Φαίδων 61a.

²²⁹ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 75.

²³⁰ Βλ. Anderson Warren D., *ο.π.*, σσ. 252-253, σημ. 69.

πυθαγόρεια αντίληψη περί μουσικής, αυτή που ανάγει τη μουσική σε νοητή και όχι αισθητηριακή αναλογία. Η τρίτη είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα, τη σύνθεση, τη μελέτη και την εκτέλεση ταλαντούχων δεξιοτεχνών. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η δεύτερη και η τρίτη έννοια είναι αυτές που συγκρούονται. Η χρήση της ίδιας λέξης για δύο τελείως διαφορετικές έννοιες κάνει το φιλόσοφο άλλοτε να εξυμνεί και άλλοτε να κακολογεί τη μουσική.

Χωρίς να αποκλείεται καμία από τις προηγούμενες απόψεις, η τελευταία φαίνεται και η σωστότερη. Η Ιδέα του Ωραίου προσεγγίζεται μέσω της νοητικής μουσικής. Η μουσική πράξη κρατάει την έννοια δέσμια των αισθήσεων, συνυφαίνοντάς την με την ανακρίβεια και την αβεβαιότητα²³¹, τα χαρακτηριστικά, δηλαδή, κάθε μιμητικής τέχνης. Στον *Φίληβο*²³², η μουσική κατατάσσεται στις χειρωνακτικές τεχνικές, δηλαδή πολύ χαμηλά σε σχέση με τη νόηση, και στο άλλο άκρο της φιλοσοφίας. Στο *Φαίδρο*, όμως, ο μουσικός απολαμβάνει την υψηλότερη θέση, δίπλα στο φιλόσοφο²³³, ενώ όσοι ασχολούνται με τις μιμητικές τέχνες βρίσκονται πολύ χαμηλότερα, στο έκτο επίπεδο²³⁴. Αυτό το σημείο ίσως είναι και το χαρακτηριστικότερο της διπλής έννοιας που έχει η μουσική για τον Πλάτωνα.

3. Η σχέση μεταξύ των δύο εννοιών της μουσικής

Μεταξύ της νοητικής και της αισθητής μουσικής, υπάρχει προφανώς μία σχέση: η σχέση πρωτοτύπου – αντιγράφου. Πρόκειται για μία Ιδέα που υλοποιείται, επομένως υποβιβάζεται σε αισθητή. Ο

²³¹ *Φίληβος*, 56a.

²³² *Πλάτωνος Φίληβος – Κρίτων*, εισαγωγή, μετάφραση – σχόλια Ανδρόνικος Μ., Αραπόπουλος Κ., εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα, (σσ. 189-190) .

²³³ *Φαίδρος* 248d.

²³⁴ *Φαίδρος* 248e.

Καϊμάκης παρουσιάζει μία άλλη οπτική, σύμφωνα με την οποία, αν το αισθητό αντίγραφο θεωρηθεί απαραίτητο στοιχείο για τη θέαση της Ιδέας, αυτό αναβαθμίζεται²³⁵. Για την τεκμηρίωση αυτής της αντίστροφης θεώρησης, χρησιμοποιεί ένα χωρίο από τον *Τίμαιο*²³⁶, σύμφωνα με το οποίο η μουσική που παράγεται από τους οξείς και βαρείς ήχους αποτελεί μίμηση της θείας αρμονίας.

Αυτή η θέση δεν είναι αβάσιμη, αλλά δε μας βρίσκει και απόλυτα σύμφωνους. Ο κόσμος των αισθήσεων, ακόμη και αν αποτελεί απαραίτητο «σκαλοπάτι» προς την ανάμνηση και τη θέαση του πραγματικού, παραμένει υποδεέστερος του κόσμου των Ιδεών. Ο υλικός κόσμος θα είναι πάντα, στην καλύτερη περίπτωση, μόνο η αφορμή για να θυμηθούμε το αληθινά ωραίο.

²³⁵ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 77-78. Για τη θετική αντιμετώπιση της μίμησης πρβλ. Ανδρόνικος Μανόλης, *ο.π.*, 1986, σσ. 54-76.

²³⁶ *Τίμαιος* 80a-b.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ

Οι επιρροές, οι πηγές και οι γνώσεις του Πλάτωνα για τη μουσική

1. Θεωρίες που επηρέασαν τον Πλάτωνα

1.1. Οι Πυθαγόρειοι (η αρμονία των σφαιρών και ο μύθος του Ηρός)

Το προαναφερθέν χωρίο του *Τίμαιου* είναι μια καλή αφορμή για να εξηγήσουμε τι εννοεί ο Πλάτων όταν μιλάει για θεία αρμονία. Δύο είναι οι πιθανότητες. Η πρώτη είναι να αναφέρεται στην πραγματική αρμονία, αυτήν που υπάρχει στον κόσμο των Ιδεών. Η δεύτερη είναι να αναφέρεται στην αρμονία των σφαιρών. Πρόκειται για μία αντίληψη που αποδίδεται στη Σχολή των Πυθαγορείων. Σύμφωνα με αυτήν, οι πλανήτες καθώς κινούνται παράγουν διάφορους μουσικούς ήχους που δεν τους ακούμε. Το σύνολο αυτών των ήχων αποτελεί την αρμονία των σφαιρών. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που ο Πλάτων συνδέει την αστρονομία με τη μουσική²³⁷.

Στην αρμονία των σφαιρών, ο φιλόσοφος έρχεται να προσθέσει το μύθο του Ηρός. Ο Ηρ, γιος του Αρμενίου από το γένος των Παμφύλων, πέθανε και αναστήθηκε, μπορώντας να διηγηθεί τι είχε συμβεί όσο ήταν νεκρός. Ένα μεγάλο κομμάτι της διήγησης περιγράφει την κίνηση των πλανητών και τη μουσική που αυτοί βγάζουν. Συγκεκριμένα, λέει ότι τα οκτώ ουράνια σώματα αποτελούν τα σφοντύλια που περιστρέφονται γύρω από ένα αδράχτι. Πρόκειται για ομόκεντρα αλλά διαφορετικού μεγέθους σφοντύλια, που το καθένα έχει κίνηση εξαρτώμενη από αυτή του ουρανίου στερεώματος αλλά και ως ένα βαθμό αυτόνομη. Πάνω σε καθένα από αυτά κάθεται μία Σειρήνα που βγάζει έναν ορισμένο και αμετάβλητο τόνο. Από τις οχτώ φωνές παράγεται μία ενιαία αρμονία²³⁸.

²³⁷ Βλ. Μιχαηλίδης Σόλων, *ο.π.*, σσ. 54-55.

²³⁸ *Πολιτεία* 616c-617b.

Με την ποιητική αυτή εικόνα, ο Πλάτων πολύ έξυπνα αποφεύγει την επιστημονική εξήγηση της παραγωγής ήχου μέσω τριβής λόγω της κίνησης των άστρων²³⁹. Ο φιλόσοφος αναδεικνύεται αξιόπιστος επιστήμονας, ο οποίος, όταν δεν μπορεί να τεκμηριώσει με επιχειρήματα μία άποψη προτιμάει να μην επιχειρήσει μία τεκμηρίωση βασισμένη σε ελλιπή ή ψευδή στοιχεία. Έτσι, ενώ χρησιμοποιεί, στο βαθμό που του επιτρέπει η επιστημοσύνη του, τη θεωρία τους, αποστασιοποιείται από τους Πυθαγόρειους, δηλώνοντας ότι η κίνηση της κοσμικής ψυχής γίνεται «άνευ φθόγγου καὶ ἡχῆς»²⁴⁰.

Μπορούμε όμως να διακρίνουμε την επίδραση των Πυθαγορείων και σε ένα άλλο τομέα της σκέψης του. Οι διαστάσεις που έδωσαν οι Πυθαγόρειοι στη σημασία των αριθμών στη μουσική, απομάκρυναν την τελευταία από την πράξη και την καθημερινότητα της αρχαιότητας. Η μουσική πήρε διαστάσεις νοητικές, που γίνονται αντιληπτές μέσω αριθμών και υπολογισμών, πέρα από τις αισθήσεις. Τέτοιες είναι και οι διαστάσεις που της έδωσε ο Πλάτων. Ξεκινώντας από διαφορετική αφετηρία (την επιθυμητή θέαση του κόσμου των Ιδεών, αντί της σημασίας των αριθμών) και με διαφορετικό μέσο (την επίδραση της μουσικής στην ηθική των νέων, αντί της αριθμητικής αναλογίας), ο φιλόσοφος καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα: η μουσική είναι θέμα της νόησης²⁴¹.

1.2. Ο Ηράκλειτος, ο Παρμενίδης και οι Σοφιστές (επιρροές ως προς την αλήθεια στη μουσική)

Ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο που προβληματίζει τον Πλάτωνα, όπως φαίνεται στο σύνολο της παρουσίασης και ερμηνείας της αισθητικής

²³⁹ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σσ. 43-44.

²⁴⁰ [χωρίς φωνή και ήχο] *Τίμαιος* 37b.

²⁴¹ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 25.

θεωρίας του, είναι ο βαθμός στον οποίο η μουσική μπορεί να αγγίξει την αλήθεια. Εδώ βλέπουμε επιρροές από τρεις διαφορετικές πλευρές: από τον Παρμενίδη, τον Ηράκλειτο και τους Σοφιστές.

Τις επιρροές από τον Παρμενίδη δεν είναι δύσκολο να τις διακρίνουμε. Η αλήθεια είναι απόλυτη και αμετάλλαχτη, πέρα από τον κόσμο των φαινομένων. Και ιδού ο κόσμος των Ιδεών και η νοητή μουσική.

Τις επιρροές από τον Ηράκλειτο²⁴², ο Πλάτων μάλλον τις δέχτηκε από τον Κρατύλο, που υπήρξε δάσκαλός του, και οπαδός του Ηράκλειτου. Η φύση της πραγματικότητας είναι η ίδια η αλλαγή, υποστήριζε ο Ηράκλειτος, και ιδού ο αισθητός κόσμος στον Πλάτωνα, και η αισθητηριακή μουσική. Οι οξείς και βαρείς ήχοι, αντιμαχόμενοι αρχικά, με την επέμβαση της μουσικής ήρθαν σε αρμονία, λέει ο Πλάτων, προσπαθώντας να εξηγήσει τη σκέψη του Ηράκλειτου²⁴³.

Πάνω σε μία διαμάχη ανάμεσα σε δύο τεράστιες προσωπικότητες της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας, στηρίχθηκε η εδραίωση ολόκληρου του φιλοσοφικού συστήματος του φιλοσόφου. Αυτή η τόσο έξυπνη ανάμειξη υποστηρίζει τη φιλοσοφία χωρίς να απομακρύνεται από την πραγματικότητα. Δε θα περιμέναμε τίποτα λιγότερο από τον Πλάτωνα.

Οι Σοφιστές, από την άλλη, οι σχετικιστές της εποχής, υποστήριζαν ότι η αλήθεια είναι σχετική και, με την ίδια αφετηρία μπορείς, μέσω του λόγου, να φτάσεις σε άκρως αντίθετα συμπεράσματα. «Αυτός ο σχετικισμός έχει προφανείς δεσμούς, στο μυαλό του (Πλάτωνα) με τη διάσπαση των αξιών, την οποία είχε δεσμευτεί να αποτρέψει»²⁴⁴, υποστηρίζει ο Bowman.

²⁴² Συμπόσιο 187a-188a.

²⁴³ Συμπόσιο 187a-b.

²⁴⁴ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 24.

1.3. Ο Σωκράτης

Θα ήταν μεγάλη παράλειψη να μην αναφέρουμε, μεταξύ των υπολοίπων που τον επηρέασαν, το δάσκαλο, μέντορα και φίλο του, Σωκράτη. Ο Σωκράτης, αυλητής ο ίδιος και μάλιστα πολύ καλός, όπως αναφέρεται στο *Συμπόσιο*²⁴⁵, προτίμησε να πεθάνει, παρά να προδώσει τις φιλοσοφικές του πεποιθήσεις, την αλήθεια. Μία τέτοια ενέργεια, δε θα μπορούσε παρά να κλονίσει όποια εμπιστοσύνη μπορούσε να έχει ο Πλάτων στην παράδοση και τη δημοκρατία. Μοναδικός σύμμαχος στο δύσκολο έργο της διαφύλαξης της ηθικής ήταν η λογική²⁴⁶.

Σε αυτό το σημείο ίσως θα ήταν καλό να ξαναθυμηθούμε τη λογική που διέπει όλη την πλατωνική αισθητική. Τα πάντα στην τέχνη πρέπει να ελεγχθούν και να οργανωθούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, πριν να τα διδαχθούν οι νέοι, ώστε να μην κινδυνεύσει ποτέ η ηθική και ο χαρακτήρας των πολιτών. Γιατί ο κίνδυνος θα εξαπλωθεί και θα διαβρώσει τους νόμους και στο τέλος ολόκληρη την πολιτεία, με αποτέλεσμα να θανατώνονται σπουδαίοι άνθρωποι, όπως ο Σωκράτης.

1.4. Ο Δάμων

Μουσικοδιδάσκαλος του Σωκράτη, του Περικλή, του Δράκοντα και άλλων σημαντικών προσωπικοτήτων της εποχής, φέρεται να ήταν ο Δάμων²⁴⁷. Πολλή συζήτηση έχει γίνει και για την επιρροή που άσκησε ο Δάμων στη σκέψη του Πλάτωνα όσον αφορά τη μουσική. Αυτό συνέβη γιατί οι κοινές απόψεις είναι παραπάνω από εμφανείς στις θεωρίες τους

²⁴⁵ *Συμπόσιο* 215b-c.

²⁴⁶ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 23.

²⁴⁷ Βλ. Μιχαηλίδης Σόλων, *ο.π.*, σ. 87. Ο Jaeger (βλ. Jaeger Warner, *ο.π.*, σ. 413, σημ. 111) αναφέρει ότι ίσως η παράδοση πως ο Σωκράτης υπήρξε μαθητής του Δάμωνα, να επινοήθηκε λόγω του χωρίου 400b της *Πολιτείας*.

για τη μουσική, όπως επίσης και γιατί ο ίδιος ο φιλόσοφος τον αναφέρει ως σοφό²⁴⁸ και αυθεντία²⁴⁹ και τον αποκαλεί «ἀνδρῶν χαριέστατον»²⁵⁰, δείχνοντας μεγάλη εκτίμηση και σεβασμό στο πρόσωπό του.

Σύμφωνα με τον Anderson²⁵¹, τρεις είναι οι βασικές δαμωνικές θεωρίες που δεν παρουσιάζονται από τον Πλάτωνα. Η πρώτη υποστηρίζει ότι ο χορός και το τραγούδι δημιουργούνται πάντοτε όταν η ψυχή συγκινείται. Κατ' αντιστοιχία, τα φιλελεύθερα και όμορφα τραγούδια και οι αντίστοιχοι χοροί, δημιουργούν μία ψυχή με αντίστροφα χαρακτηριστικά, άσχημη και κάθε άλλο παρά ελεύθερη. Η δεύτερη ισχυρίζεται ότι μέσω της ομοιότητας, οι νότες μιας συνεχόμενης μελωδίας βοηθούν να εκδηλωθεί ένας εν δυνάμει προϋπάρχων χαρακτήρας, που ακόμη δεν είχε εκδηλωθεί, ούτε στα αγόρια ούτε στους μεγαλύτερους. Η τρίτη αφορά τη λύρα, και λέει ότι κατά την εκτέλεση ο μουσικός πρέπει να αποκαλύπτει όχι μόνο κουράγιο και παρακίνηση, αλλά και δικαιοσύνη.

Ωστόσο, ο Πλάτων διστάζει να ασχοληθεί λεπτομερώς με αυτές τις θεωρίες. Ίσως γιατί, έχοντας εκφράσει την αντίθεσή του προς τους επαγγελματίες μουσικούς, δε θέλει να δείξει ότι έχει ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις. Ίσως, πάλι, γιατί, μη καταγινόμενος ο ίδιος με λεπτομέρειες που αφορούν τη μουσική, πιστεύει ότι αποτρέπει και τους αδαείς να καταπιαστούν με ένα τόσο σοβαρό θέμα. Ίσως, από την άλλη, να θέλει να μπορεί να χρησιμοποιήσει τη γνώμη του Δάμωνα σαν ισχυρό επιχείρημα που θα θεμελιώσει τις δικές του απόψεις.

Όπως και να έχει, ο Πλάτων βλέπει στο Δάμωνα ένα σύμμαχο, αλλά έναν επικίνδυνο σύμμαχο²⁵². Συμφωνεί μαζί του, αλλά συμφωνεί δημιουργικά, όχι αντιγράφοντάς τον. Αυτό μας το δείχνουν αρκετές

²⁴⁸ Λάχης 197d, 200a.

²⁴⁹ Πολιτεία 424c.

²⁵⁰ Λάχης 180d.

²⁵¹ Βλ. Anderson Warren D., «The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1955, σ. 89.

²⁵² Βλ. Anderson Warren D. ο.π., σ. 95.

αντικρουόμενες απόψεις μεταξύ των δύο φιλοσόφων²⁵³, όπως η αντίληψη του Δάμωνα για ενυπάρχοντα γένη στους φθόγγους ή η ταύτιση της δικαιοσύνης με τη μουσική²⁵⁴.

2. Οι μουσικοδιδάσκαλοι του Πλάτωνα και οι μουσικές του γνώσεις

Ο Δράκων, μαθητής του Δάμωνα και μουσικοδιδάσκαλος του Πλάτωνα, ίσως να ήταν η αμεσότερη πηγή του τελευταίου στις δαμωνικές θεωρίες, και ο άνθρωπος που ενέπνευσε αυτό το σεβασμό στο πρόσωπο του Δάμωνα -όχι, φυσικά, ότι υπήρχε περίπτωση οι απόψεις αυτές να μην περάσουν από το φίλτρο της κρίσης του Πλάτωνα. Ένας άλλος μουσικοδιδάσκαλός του φέρεται να είναι ο Μέτελλος ο Ακραγαντίνος²⁵⁵. Λεπτομέρειες, όμως, για τη μουσική εκπαίδευση που έλαβε ο Πλάτων, δε μας σώζονται.

Αυτό που θα μπορούσαμε αβίαστα να συμπεράνουμε, είναι ότι ο φιλόσοφος έλαβε ως κομμάτι της αριστοκρατικής του εκπαίδευσης²⁵⁶, μία στοιχειώδη μουσική μόρφωση. Μάλιστα, υπάρχει περίπτωση, πριν να γνωρίσει το Σωκράτη, να είχε γράψει τραγωδίες²⁵⁷. Η χρήση κάποιων μουσικών όρων, όπως τα κλειδιά χορδίσματος²⁵⁸ και τα πλήκτρα²⁵⁹ νύξης των χορδών, και η γνώση του τρόπου που κρατιόταν η λύρα²⁶⁰, δείχνουν εξοικείωση με την ορολογία και τον τρόπο παιξίματος του οργανοπαίκτη, και μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ίσως ο Πλάτων να ήξερε την

²⁵³ Βλ. Anderson Warren D. *ο.π.*, σ.σ. 96-97, 99-102.

²⁵⁴ Στον Πλάτωνα βλέπουμε αναλογίες αλλά ποτέ ταύτιση.

²⁵⁵ Βλ. Μιχαηλίδης Σόλων, *ο.π.*, σσ. 102, 209.

²⁵⁶ Ο Πλάτων γεννήθηκε σε σπίτι αριστοκρατικό και πλούσιο και ανατράφηκε ως γνήσιος αριστοκράτης, με τη μουσική και τη γυμναστική, τη στρατιωτική, την πολιτική και την ηθική παιδεία, παιδεία βασισμένη στο μίσος απέναντι στη δημοκρατία.

²⁵⁷ Βλ. Καϊμάκης Παύλος, *ο.π.*, σ. 138.

²⁵⁸ *Πολιτεία* 531b.

²⁵⁹ *Πολιτεία* 531b, Νόμοι 794e.

²⁶⁰ *Νόμοι* 794e.

τεχνική παιξίματος κάποιων οργάνων²⁶¹. Επίσης, στο Συμπόσιο φαίνεται να γνωρίζει σε βάθος τη σύνδεση μεταξύ της αρμονίας, της συνηχήσεως και της συμφωνίας («ή γὰρ ἀρμονία συμφωνία ἐστί, συμφωνία δὲ ὁμολογία τις»²⁶²) και παρακάτω δε διστάζει να δώσει και έναν ορισμό της μουσικής («καὶ ἔστιν αὖ μουσική περὶ ἀρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἐρωτικῶν ἐπιστήμη»²⁶³).

Όποιες και αν ήταν οι γνώσεις του, ο φιλόσοφος αναδεικνύεται αξιόλογος μουσικολόγος, πιο αξιόλογος ίσως και από ό,τι ο ίδιος πίστευε, μας λέει ο Anderson²⁶⁴, αφού καταφέρνει να εντοπίσει τις απαρχές της μουσικής στα φυσικά ένστικτα του ανθρώπου²⁶⁵. Ωστόσο, όπως μας λέει ο Beardsley, «οι σχολιαστές διαφωνούν για το αν ή σε ποιο βαθμό μπορεί να πει κανείς ότι (οι αλληλουχίες σκέψεων πάνω σε ζητήματα αισθητικής) συνθέτουν ένα σύστημα – μια συνεκτική φιλοσοφία της τέχνης»²⁶⁶.

²⁶¹ Πρβλ. Καϊμάκης Πάυλος, *ο.π.*, σσ. 61-62.

²⁶² [Γιατί η αρμονία είναι συνηχήση και η συνηχήση ένα είδος συμφωνίας] *Συμπόσιο* 187b.

²⁶³ [και επομένως μουσική είναι η επιστήμη των ερωτικών που συντελούν στην αρμονία και το ρυθμό] *Συμπόσιο* 187c.

²⁶⁴ Βλ. Anderson Warren D., *Ethos and education in Greek music*, Massachusetts 1968, σ. 104.

²⁶⁵ *Νόμοι* 673c-d.

²⁶⁶ Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σ. 26.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

1. Μουσική και ήθος

Ο Πλάτων δεν έχει αφιερώσει κανένα έργο του αποκλειστικά στη μουσική²⁶⁷. Ωστόσο, οι αναφορές του είναι τόσες και τέτοιες, που μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι πρόκειται για έννοια πολύ σημαντική στη φιλοσοφία του. Φυσικά, όταν αναφέρεται στον όρο μουσική, πρέπει να επισημάνουμε και πάλι ότι είναι όρος με τρεις διαφορετικές έννοιες²⁶⁸, και αυτό αποτελεί παράγοντα ανασταλτικό στην άμεση κατανόηση του εκάστοτε χωρίου. Αν, όμως, καταλάβουμε την έννοια στην οποία αναφέρεται κάθε φορά, τότε οι απόψεις του είναι ξεκάθαρες.

Το μεγαλύτερο μέρος των αναφορών του Πλάτωνα αφορά τη μουσική παιδεία των πολιτών, συνυφαίνοντας αυτή την έννοια με τη μουσική πράξη. Έχει γίνει σαφές μέχρι τώρα ότι η μουσική παιδεία είναι έννοια πολύ ευρύτερη της μουσικής εκπαίδευσης. Περιλαμβάνει όλα τα μαθήματα που έχουν να κάνουν με την καλλιέργεια του νου και της ψυχής και συνδέεται με επιστήμες. Ωστόσο, αν περιορίσουμε τη μελέτη μας πάνω σε θέματα μουσικής εκπαίδευσης (όπως εμείς σήμερα εννοούμε τον όρο), παρατηρούμε ότι αυτή είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη διάπλαση του χαρακτήρα των νέων. Πρόκειται για μια βαθύτατα ηθοπλαστική θεώρηση της μουσικής, τέτοια που δεν αφήνει στο φιλόσοφο περιθώρια για αυτοσχεδιασμούς ούτε στην οργάνωση του εκπαιδευτικού συστήματος, ούτε στην εκτέλεση της σύγχρονης μουσικής. Η μουσική είναι τόσο χρήσιμη όσο και επικίνδυνη. Μπορεί να βοηθήσει στη δημιουργία ισορροπημένων πολιτών ή να καταστρέψει το ήθος τους. Μπορεί να εμφυσήσει ιδανικά και αξίες ή μαλθακότητα και ανανδρία.

²⁶⁷ Προβλ. Καϊμάκης Πάυλος, *ο.π.*, σ. 49.

²⁶⁸ Βλ. σ. 54 της παρούσας εργασίας.

Μπορεί να «χτίσει» την ιδανική πολιτεία ή να την γκρεμίσει. Η μουσική πρέπει να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο ανοικοδόμησης μιας ισχυρής πολιτείας και όχι ως όπλο καταστροφής της. Και, δυστυχώς, η δύναμή της είναι τέτοια που μόνο ένα αυστηρά δομημένο εκπαιδευτικό σύστημα, με ελεγκτικά όργανα έως του βαθμού της λογοκρισίας, μπορεί να την πειθαρχήσει. Όσοι κατηγορούν τον Πλάτωνα για έλλειψη κατανόησης των ποιητών, είναι οι ίδιοι ένοχοι «ελλιπούς ιστορικής κατανόησης» για το τι σήμαινε η ποιητική παράδοση τόσο γι' αυτόν όσο και για ολόκληρη τη γενιά του²⁶⁹. Η λογοκρισία είναι αναπόφευκτη, δεδομένης της φύσης της τέχνης και της φύσης της κοινωνίας, δεδομένων των κοινωνικών ευθυνών που συνεπάγεται η σχέση τους²⁷⁰. Έτσι, η μουσική τοποθετείται στο κέντρο μιας καλής ζωής και μιας δίκαιης κοινωνίας²⁷¹.

Όσον αφορά τη νοητή μουσική, αυτή είναι η μόνη σωστή και προσεγγίζεται μόνο με τη λογική. Ικανός να κατανοήσει αυτή τη μουσική είναι μόνο ο φιλόσοφος, και σε καμία περίπτωση ο όχλος. Είναι η μουσική που μιμείται την Ιδέα του Ωραίου και αποτελεί μέσο προς τη θέαση του κόσμου των Ιδεών.

2. Η υψηλή πλατωνική θεωρία της τέχνης και ο σύγχρονος χαρακτήρας της

Αυτή η ηθοπλαστική, υψηλή αντίληψη για την τέχνη καθιστά την αρχαία θεωρία πολύ ανώτερη από τη σύγχρονη, που περιορίζεται, σχεδόν αποκλειστικά, στους τεχνικούς κανόνες²⁷². Επομένως, η θεώρηση των ιδεών του Πλάτωνα απαιτεί σεβασμό, ίσως και ταπεινότητα, μπροστά

²⁶⁹ Jaeger Warner, *ο.π.*, σ. 285.

²⁷⁰ Πρβλ. Beardsley Monroe C., *ο.π.*, σσ. 44-45.

²⁷¹ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 20.

²⁷² Πρβλ. Neff Karl, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση – προσθήκες – επιμέλεια Φοίβου Ανωγειανάκη, Αθήνα 1985, σ. 53.

στον πολιτισμό μέσα στον οποίο και σχετικά με τον οποίο δημιουργήθηκαν. «Πρόκειται για έναν πολιτισμό από πολλές απόψεις πλουσιότερο από το δικό μας, όπου ο διαχωρισμός της τέχνης από τη ζωή ήταν αδιανόητος, όπου η μουσική δεν ήταν μία ανώφελη διασκέδαση αλλά ουσιώδες μέρος της ζωής, το τεκμήριο ενός μορφωμένου ατόμου, η προσδοκία κάθε μέλους της κοινωνίας»²⁷³. Είναι άξιο παρατήρησης, ωστόσο, πως οι «καλές τέχνες» -με ετεροχρονισμένη χρήση του σημερινού όρου-, για τον Πλάτωνα, δεν ήταν *a priori* καλές τέχνες.

Πάντως, δε θα ήταν σώφρον να χαρακτηρίσουμε όσα λέει ο Πλάτων ξεπερασμένα και ανεπίκαιρα. «Είναι αξιοσημείωτο πόσα από τα θεμελιώδη ερωτήματα της σύγχρονης μουσικής φιλοσοφίας έχουν πρωτοδιατυπωθεί στα γραπτά του Πλάτωνα»²⁷⁴, επισημαίνει ο Bowman. Άλλωστε, η θεωρία για την έκφραση των παθών²⁷⁵, που εμφανίστηκε τον 18ο αι., είναι στενά συνδεδεμένη με τις ιδέες του.

Ακόμη και σήμερα «κάθε παιδαγωγός θα έπρεπε να προσέξει τις επιδράσεις που οπωσδήποτε έχει η μουσική στον ψυχικό μας κόσμο»²⁷⁶, λέει ο Neff. Και αν σήμερα, μία τέτοια εκπαιδευτική δέσμευση φαντάζει ευσεβής πόθος, «ίσως θα έπρεπε να αναρωτηθούμε αν αυτό οφείλεται σε κάποιο θεμελιώδες ψεγάδι στην οπτική του Πλάτωνα ή στη δική μας ανεπάρκεια»²⁷⁷.

3. Η έλλειψη του ήχου

Όποια και αν είναι η αντίληψή μας για τη φιλοσοφία της μουσικής στον Πλάτωνα, όσα και αν είναι τα θεωρητικά κείμενα που μας δίνουν

²⁷³ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 22.

²⁷⁴ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 20.

²⁷⁵ Για την θεωρία των παθών βλ. Neff Karl, *ο.π.*, σ. 53 σημ. 2.

²⁷⁶ Βλ. Neff Karl, *ο.π.*, Αθήνα 1985, σ. 53.

²⁷⁷ Βλ. Bowman Wayne D., *ο.π.*, σ. 40.

πληροφορίες για το είδος και τη δομή της αρχαίας ελληνικής μουσικής, σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να κατανοήσουμε πλήρως τις απόψεις του φιλοσόφου, αφού μας λείπει το σπουδαιότερο στοιχείο, το στοιχείο πάνω στο οποίο γίνεται όλη αυτή η ανάλυση: ο ήχος.

Μιλάμε για την τέχνη του χρόνου (σε αντιδιαστολή με την τέχνη του χώρου, τη ζωγραφική) και είμαστε σχεδόν δύομισι χιλιάδες χρόνια μακριά. Έχουμε στοιχεία σχετικά με τη μουσική σημειογραφία²⁷⁸, αλλά τα στοιχεία αυτά είναι ελλιπή και ανεπαρκή. Τι να την κάνεις μια παρτιτούρα αν δεν ξέρεις με σιγουριά τι θέλει να αποδώσει και αν δεν μπορείς να ξέρεις ακριβώς τον ήχο των οργάνων που θα συνοδεύσουν τη φωνή; Η θέση μας συνοψίζεται στο σχόλιο του Kivy: «ό,τι και αν ήταν αυτό που οι σύγχρονοι του Πλάτωνα [...] εννοούσαν με αυτό που οι μεταφραστές μάς αποδίδουν ως «μουσική», δε γνωρίζουμε τίποτα από αυτό. Και για μας το να καταλάβουμε τι έλεγε στην πραγματικότητα για τη μουσική και τις συγκινήσεις [...] θα ισοδυναμούσε με κάποιον στο 4000 μ.Χ. που θα προσπαθούσε να καταλάβει τι λέω εγώ, αγνοώντας πλήρως τη δυτική μουσική παράδοση από τον πάπα Γρηγόριο έως την εποχή μας. Για να καταλάβει κανείς τη φιλοσοφία της μουσικής θα πρέπει να καταλάβει όχι μόνο τη φιλοσοφία αλλά τη μουσική –τον ήχο της μουσικής– την ίδια. Και ως προς τον ήχο της μουσικής του Πλάτωνα [...], είμαστε σαν κουφοί»²⁷⁹.

²⁷⁸ Για την αρχαιοελληνική μουσική σημειογραφία βλ. Reinach Theodore, ο.π., σσ. 189-237 και West M. L., ο.π., σσ. 349-435.

²⁷⁹ Kivy Peter, *New essays on Musical Understanding*, Oxford 2001, σ. 92.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Εκδόσεις και ερμηνευτικά υπομνήματα

- Αριστοτέλους, *Πολιτικά Δ*, Μετάφρασις – Πρόλογος – Εισαγωγή – Σημειώσεις Σπ. Χ. Μαγγίνα, Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός
- Platonis Opera, Recognovit, brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, tomus IV & V, Oxford Classical Texts
- Plato in twelve volumes, Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus, with an English translation, Harold North Fowler, Harvard University Press, London, 1987
- Πλάτωνος, *Απολογία Σωκράτους*, αρχαίον κείμενον, εισαγωγή – μετάφρασις – σχόλια Κωνστ. Κουραβελου, εκδ. Ζαχαρόπουλου, Αθήνα, 1958
- Πλάτωνος, *Γοργίας*, αρχαίον κείμενον, μετάφρασις – σημειώσεις Στ. Τζουμελέα, εκδ. Ζαχαρόπουλου, Αθήνα, 1939
- Πλάτωνος, *Θεαίτητος – Αντερασταί – Θεάγης*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Β. Τατάκης, Π. Πετρίδης, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα
- Πλάτωνος, *Ιων – Ευθύφρων – Χαρμίδης*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Α. Λαουρδας, Γ. Κορδάτος, Ν. Τετενές, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα
- Πλάτωνος, *Κρατύλος – Ευθύδημος*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Λ. Λάγιος, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα
- Πλάτωνος, *Λάχης – Μένων – Παρμενίδης*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Β. Τατάκης, Ηλ. Λάγιος, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα
- Πλάτωνος, *Νόμοι (ἡ περὶ νομοθεσίας)*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, τόμοι 1 και 4, Αθήνα, 1992
- Πλάτωνος, *Πολιτεία*, εισαγωγή, ερμηνεία, σημειώσεις Κ.Δ. Γεωργούλη, εκδ. Σιδέρη, Αθήνα, 1962

- Πλάτωνος, *Σοφιστής*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Δημήτρης Γληνός, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα
- Πλάτωνος, *Συμπόσιο*, κείμενον, μετάφρασις και ερμηνεία Ι. Συκουτρή, εκδ. Δ. Κολλάρος & Σία, Αθήνα, 1994
- Πλάτωνος, *Συμπόσιο – Κριτίας*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Β. Δεδούσης, Γ. Κορδάτος, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα
- Πλάτωνος, *Τίμαιος*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Θ. Βλυζιώτης, Χ. Παπαναστασίου, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα
- Πλάτωνος, *Τίμαιος*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Β. Κάλφα, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 1995
- Πλάτωνος, *Φαίδων – Πρωταγόρας*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ευ. Παπανούτσος, Β. Τατάκης, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα
- Πλάτωνος, *Φίληβος – Κρίτων*, μετάφραση Μ. Ανδρόνικος, Κ. Αραπόπουλος, εκδ. Δαίδαλος, Αθήνα

Β. Μελέτες και άρθρα

- Anderson Warren D., *Ethos and education in Greek music*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1968
- Anderson Warren D., «The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1955
- Ανδριόπουλος Δ. Ζ. (επιμ.), *Πλάτων*, εκδ. Α.Π.Θ. - Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη, 2002
- Ανδρόνικος Μανόλης, *Ο Πλάτων και η Τέχνη, Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1986
- Barker Andrew, *Greek Musical Writings, Volume I, The Musician and his Art*, Cambridge University Press, 1989

- Beardsley Monroe C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μετάφραση Δημοσθένη Κουρτοβίκ & Παύλου Χριστοδουλίδη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1989
- Bowman Wayne D., *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford University Press, New York, 1998
- Csapo Eric, «The Politics of the New Music», στο Murray Penelope, Wilson Peter, *Music and the Muses*, Oxford University Press, 2004, σσ. 207-248
- Δεσποτόπουλου Κ. Ι., «Η κριτική του Πλάτωνος για την ποίηση», *Χρονικά Αισθητικής*, 1966, σσ. 107-136
- Dillon Ariel, *Education in Plato's republic*, presented at the Santa Clara University Student Ethics Research Conference May 26, 2004. (http://scu.edu/ethics/publications/submitted/dillon/education_plato_republic.html)
- Elias Julius A., *Plato's defence of Poetry*, Macmillan Press, London, 1984.
- Jaeger Warner, *Παιδεία Β'*, μετάφρασις Γεωργίου Βερροίου, εκδ. Παιδεία, Αθήνα, 1971
- Καϊμάκης Παύλος, *Φιλοσοφία και μουσική*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005
- Καϊμάκης Παύλος, *Εισαγωγή στην αισθητική*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, Πανεπιστημιακό τυπογραφείο, Θεσσαλονίκη, 2002-2003
- Kivy Peter, *New essays on Musical Understanding*, Clarendon Press, Oxford, 2001
- Lippman Edward A., *Musical Thought in Ancient Greece*, Columbia University Press, New York, 1964
- Marrou Henri Irene, *Ιστορία της εκπαιδεύσεως κατά την αρχαιότητα*, μετάφραση Θ. Φωτεινόπουλου, Αθήνα, 1961
- Μιχαηλίδης Σόλων, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1999

- Murray Penelope, Wilson Peter, *Music and the Muses*, Oxford University Press, 2004
- Neff Karl, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση – προσθήκες – επιμέλεια Φοίβου Ανωγειανάκη, εκδ. Ν. Βότση, Αθήνα, 1985
- Πέλμαν Έγκερτ, *Δράμα και μουσική στην αρχαιότητα*, μετάφραση Ιωάννας Σπηλιοπούλου, Αθήνα, 2000
- Reinach Theodore, *Η ελληνική μουσική*, μετάφραση Αναστασίας-Μαρίας Κοντοστάθη, Αθήνα, 1999
- Σκαλίδου Μελισσία, «Ο Πλάτων και η σύγχρονη τέχνη», στο Ανδριόπουλος Δ. Ζ. (επιμ.), *Πλάτων*, εκδ. Α.Π.Θ. - Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη, 2002, σσ. 937-954
- West M. L., *Αρχαία ελληνική μουσική*, μετάφραση Στάθη Κομνηνού, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 1999
- Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής και Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, Παρίσι, 1821