

Sheridan College

SOURCE: Sheridan Institutional Repository

Publications and Scholarship

Faculty of Humanities & Social Sciences
(FHASS)

2002

"Музиката" На Сократ [The 'Music' of Socrates]

Anna K. Boshnakova

Sheridan College, anna.boshnakova@sheridancollege.ca

Follow this and additional works at: https://source.sheridancollege.ca/fhass_publications



Part of the [Ancient History, Greek and Roman through Late Antiquity Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you

SOURCE Citation

Boshnakova, Anna K., ""Музиката" На Сократ [The 'Music' of Socrates]" (2002). *Publications and Scholarship*. 2.

https://source.sheridancollege.ca/fhass_publications/2



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 4.0 License](#). This Article is brought to you for free and open access by the Faculty of Humanities & Social Sciences (FHASS) at SOURCE: Sheridan Institutional Repository. It has been accepted for inclusion in Publications and Scholarship by an authorized administrator of SOURCE: Sheridan Institutional Repository. For more information, please contact source@sheridancollege.ca.

„МУЗИКАТА“ НА СОКРАТ

„ФИЛОСОФИЯТА Е НАЙ-ВИСШАТА МУЗИКА (MUSIKÉ).“

(PLAT. PHDO. 60E)

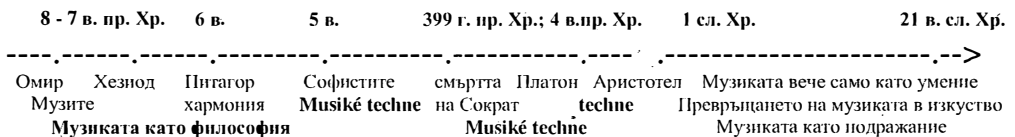
АННА БОШНАКОВА

„Не е лесно да се определи какво е музиката, нито защо трябва да се занимаваме с нея...“ пише Аристотел в „Политика“ (8. 5. 1339 а). Сократ обаче в Платоновия диалог „Федър“ (268 е) направил по съвършен начин разграничението между музиката като „тоново изкуство“ и музиката като „философия“, съвместени в опозицията на „човек“ и „музикант“: „**Както примерно, ако един музикант срещне човек, който си мисли, че разбира от хармония, понеже знае да изкара от една струна възможно най-висок и най-нисък тон, музикантът няма да му рече грубо: „Ти си луд бе, нещастнико!“ Понеже е музикант, ще му рече кротичко: „Свършени мой, който се кани да разбира от хармония, трябва да знае и това. Но много възможно е човек като тебе абсолютно нищо да не разбира от хармония. **Защото ти разпола-****

гаш със знанието, което предхожда хармонията, но не знаеш в какво се състои самата хармония.“

Ако се направи опит за свързване на съвременната философия със съвременното изкуство, винаги съществува риск изследването да бъде наречено повече изкуствоведско, отколкото философско. Това е така, защото днес музиката се възприема основно като тоново изкуство. Когато обаче става въпрос за античността, все пак би трябвало да се вземат предвид някои особености на епохата, като основно се обърне внимание на въпроса: какво означавало и какво разбирали елините под понятието *musikè*, „изкуството на Музите“?

В определен период от античната история и култура на древна Елада музиката била философия, защото понятието *musikè* включвало в себе си цялостната музическа дейност (фиг. 1).



Фиг. 1: Процесът на развитие на музиката

Превръщането на *musikè* в *techné* било дълъг процес. Това е така, защото музиката не била константно понятие, а динамично явление, което имало своите специфични характеристики. Поради това тя не би могла да се разглежда извън контекста на определен културно-исторически момент.

Този процес започнал през VIII/VII

в. преди Христа с Омир и Хезиод, когато се фиксирало съдържанието на *musikè* – **цялостната музическа дейност, запазена като памет с възможност да бъде осмислена и извлечена мъдростта от нея.** През VI в. пр. Хр. чрез питагорейството *musikè* била теоретично осмислена като **хармония**, като едновременно с чисто музикалните

характеристики била натоварена и със скрито теологично съдържание. През V в. пр. Хр. чрез *опита* и *практиката* (*empeiria*), придобити в обучението, се превърнала в **musikè technè**. Още тогава софистите се занимавали със същността на музиката и поезията и поставяли въпроса: дали музиката била **technè** или божествена сила, която се изплъзвала от човешката воля (Plat. Phdr.; Io.). През IV в. пр. Хр. все повече се разпространявала инструменталната музика, която предизвиквала възхищение заради виртуозността в изпълнението. Тази музика се възприемала вече само като **technè**. Така се родило „изкуството на чистата хармония и ритмите“. Едва тогава музиката започнала да се превръща в изкуство и в „повече от всички останали изкуства изкуство“¹.

Безспорно най-висшето от всички изкуства на Музите била философията, защото освен *способността да запомня*, *философът притежавал и уменията да разсъждава*. Затова и философията била *особено духовно състояние*, *защото изисквала едно постоянно духовно усилие* – (*askēsis*) – *да се задържиш отвъд многобройните привидности и тривиални истини*, *защото философията изисквала една постоянна духовна концентрация*.²

Вече с такава нагласа много ясно може да се открие в диалозите на Платон разграничението между понятията *музика-изкуство* и *музика-философия*, умело преплетени в общото название *музика*. Така музиката получава два пласта – буквален и алегоричен или екзотеричен и езотеричен. Самият Сократ започнал да учи музика (да свири на китара) едва в края на живота си (Plat. Eut. 272 c). Това обаче не противоречи на твърдението му, че всъщност цял живот се занимавал с философия, която била най-висшата музика (Plat. Phdo. 60 b-e). Все пак е интересно защо Сократ

толкова късно се е захванал да учи музика (да свири на китара)? Като истински мъдрец той бил осъзнал, че, *ако някой, който не обръща внимание на нищо една от Музите, то неговата душа, дори и да е била любознателна, като не се наслаждава нищо на някакво знание, нищо на изследване, без да се занимава със словесни въпроси или с някаква друга музика, ще стане слаба, слъпа и глуха, понеже тя не се упражнява и храни, а нейните чувства не се пречистват* (Plat. rep. 411 d). Единствено осъзнаването и възприемането на музиката в нейния цялостен вид – екзотеричен и езотеричен – можело да доведе до разбирането и разкриването на истинския и облик, също и да се достигне до нейната простота. Точно тази *простота създавала в душата мъдрост* (Plat. rep. 404 e). Ето защо никой не би станал *истински опитен в музиката, ако преди това не бил узнал формите на мъдрост* (Plat. rep. 400 c), т.е. не бил усвоил цялото познание, в което била скрита мъдростта. *Само опитният в музиката можел да познава добродетелните хора* (Plat. rep. 400 d). Сократ бил посветил живота си на усвояването на формите на мъдрост – дори и в последните часове на живота си той не пренебрегнал Музата на поезията Ерато.

Елинската дума *potos* обобщавала понятието за „закон“³. Тази идея била провокирана от възникването и установяването на т. нар. константни мелодии, наречени *номи*. Това били образците, по които трябвало да се композира и които били използвани за обучението на младежите в музическите изкуства. Така върхутези номи се изграждало елинското възпитание (*paideia*). Тезоретичните основи на това високо изискване към възпитателните функции на музиката били поставени още от питагорейския музикант Дамон (5 в. пр. Хр.).

1 **Erich Frank**, Plato und die sogenannten Pythagoreer. Halle, 1923, 3.

2 **Цочо Бояджиев**, Философията като феномен на културата. София, 1994, 49.

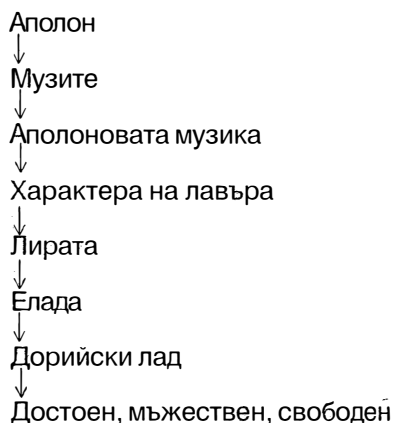
3 (гр. *potos*) се появява след Омир като понятие за закон и правило. Номите за свирене на китара и авлос, с или без пеене, представлявали съвкупност от правила, на които трябвало да отговаря развитието на една по-разширена композиция.

Платон в „Държавата“ (424 с) пише: „Формите на музиката никъде не се променят без промяна на най-важните държавни закони, както казва Дамон и аз му вярвам.“

Промените в музиката, разпадането на старата *musicè*, можели да доведат до това *еуномията* да се превърне в *аномия* (Plat. leg. 700 b-e – 701 a-e). *Аномията* била опасна, защото предполагала интерпретация. Интерпретацията, която само частично се градяла върху правилата, всеки един момент можела да стане неконтролируема. Разпадането на *musicè* било опасно за държавата, защото всеки един поотделно от трите елемента на *musicè* допускал импровизация и личностна изява. Разпадането на триединството превръщало словото, хармонията и ритъмът в освободени един от друг напълно самостоятелни елементи. Това вече не изисквало само запаметяване, наизустяване и повторение. Това провокирало вече към разсъждение. При *еуномията*, която се изразявала в точното спазване на елинския номос, представен и чрез идеята за *musicè*, се изисквало абсолютен колективизъм, в центъра на който били всички, а не личността и нейната воля. *Еуномията* не предполагала интерпретация, а изисквала точно научаване – наизустяване и повторение. Превишаването на един от трите елемента на *musicè* слово-хармония-ритъм водело до нарушаването на *номоса*. Тъй като *номосът* имал нравствени очертания, то и този, който го нарушавал, попадал под ударите на закона. В този смисъл *номосът* бил другото име на културата, а доброто възпитание и образование (*paideia*) трябвало да предпази човека от нарушения.

Изобразяването на идеите в древна Елада било особен феномен, защото, ако от една страна изображенията представлявали точна илюстрация на митове, от друга страна скулптурите събирали и обобщавали идеята като цяло. Така елинският дух добивал пластичност. Идеята можела да съществува в битието, напластена от многото си проявления. Например, зад визуализираната идея за *бога* Аполон, водача на Му-

зите, можело да се открие още идеята за *Музите*, а от там *Аполоновата музика*, която носела характера на *лавъра*. Тази музика била свързана със съвършения инструмент – *лирата*, а лирата олицетворявала единството на *Елада*. Елада била създателката на *дорийския лад* – най-мъжественият лад и единственият най-достоеен за свободните елински граждани.



Това била една от основните схеми на елинския номос, които полисно-то поведение трябвало да следва и върху които се изграждало самото полисно възпитание. Всеки, за когото се докажело, че бил нарушил по какъвто и да е начин тази схема, т.е. бил излязъл извън установените норми на поведение, бил обвиняван в светотатство и наказван от *Закона*.

Историята запазила поучителните разкази за едни от най-мъдрите сред елинците, които били обвинени в светотатство и осъдени на смърт. Единият бил баснописецът Езоп, другият бил виртуозният музикант Тимотей и третият – мъдрият Сократ. От тримата единствен Тимотей успял да се спаси от смърт.

Особен интерес представлява сведението, оставено от Аристофан (Aristoph. vesp. 1446), според което Езоп разказал баснята за кантароса и орела на делфийците, които несправедливо го обвинили в светотатство (*hierosyilia*) и го убили, а богът Аполон дал предсказание за откупуване на неговата душа.

Тимотей от Милет живял дълго заедно с Еврипид и Агатон в двора на македонския цар Архелай. Тимотей бил ученик на Фринис⁴ и с нововъведенията си в музиката я превърнал в истинско *techné*. Инструментът, с който свирел Тимотей бил 11-струнна китара. Заради това свое нововъведение той бил осъден на смърт от спартанците, които откъснали излишните четири струни и закачили инструмента на видно място като пример за назидание (Paus. 3. 12. 10). За разлика от Езоп и Сократ, Тимотей обаче избягнал наказанието, като доказал, че съществува статуя, на която Аполон е с 11-струнна китара (Athen. 14. 636 e).

Сократ бил обвинен, че върши престъпление, защото безчинствал „*като изследвал това, което ставало и под земята, и на небето, правил по-слабата теза по-силна и учил другите на същото.*“ (Plat. apolog. 18 b-c)

Езоп, Тимотей и Сократ били обвинени в светотатство и осъдени, защото нарушили правилата на елинския номос. Това светотатство се изразявало в излизането извън общоприетата схема на поведение в полиса: с незачитането на триединството слово-хармония-ритъм не се зачитали Музите, а тяхното незачитане водело към незачитането и на техния водач – бога Аполон.

Тимотей нарушил елинския номос, защото за първи път извел мелодията

на преден план и превърнал музиката в един паралелен свят, едно място, в което всеки можел да се чувства свободен от рамките на *номоса*. В този паралелен свят първото място било отредено на хармонията, която била следвана от ритъма. Те заглушавали словото. То не можело да настигне препуските тонове, които подемали освободената човешка душа и я понасяли далеч от заобикалящата реалност, отвъдбитието. Според номоса словото било това, което определяло дали една музика била нравствена или не. Сега кой можел да разбере и каже какъв бил характерът на тази виртуозна музика? За нейното изпълнение се изисквала дори и *органична промяна* – Тимотей променил съвършения елински инструмент – китарата, като я превърнал в 11-струнна – нещо, което било характерно за т. нар. недостойни, варварски многострунни инструменти.

Езоп разкъсал това триединство като дал преимущество на краткото, но категорично и убедително слово. Чрез алегиите в басните, които съчинявал и разказвал, разкривал несъвършенствата на всеки един човек и си позволявал да дава поуки.

Сократ също нарушил триединството като дал преимущество на словото. Но неговото слово било още по-опасно от словото на Езоп⁵. Алкивиад в сво-

4 Фринис от Митилена, който бил последовател на лесбоската школа, първоначално бил авлет. После учил при Аристоклид от Антиса и станал китарод. Фринис за първи път комбинирал хекзаметъра със свободни размери (Athen. 14. 638 c) и увеличил струните на китарата от седем на девет (Poll. 4. 66). Аристофан, който бил противник на нововъведенията на Фринис, го обвинил, че се подиграва с Музите, заради извивките, които китародът правел при пеенето си (Aristoph. nub. 970 ff).

5 За ролята на Сократ в историята на елинския дух **В. Еренберг** прави следните заключения в своята статия „Античният Ориент и античният Запад“: „Освобождането на индивида заплашило и взривило гръцкото съществуване, но намерило в същото време своето надмогване и заедно с това своята световна историческа величина в Сократ. Той стоял на гребена на времената, в известен смисъл бил разрушител на елинството (така, известно е, **Ницше** го видял), но и бил негов съвършен представител. Понеже в него гражданинът-полит станал индивид и като индивид станал истински гражданин. С Платон, когото преживелицата на Сократ формирала също както съдбата формира човека, гръцкият човек намерил своята естествена среда в една над-държавна, но съвсем не и не-държавна сфера. Още в облика на полиса бил прокаран по този начин общочовешкият път на елинския дух. Кръгът от Омир до Сократ бил затворен.“

По подробно по този въпрос вж. **V. Ehrenberg**, Ost und West. Studien zur geschichtlichen Problematik der Antike (Schriften der Philosophischen Fakultät der Deutschen Universität in Prag, Bd. 15), Prag, Leipzig, Wien, 1935, 25.

ята похвална реч за Сократ (Plat. symp. 215 b-e) използвал едно много показателно сравнение: *той прилича на сатира на Марсий... И то много по-удивителен от Марсий. Той очароваше хората с инструментите с дарбата на устата си, както и сега всеки, който би свирил неговите мелодии....*⁶

Сократ бил *страшен оратор, който говорел истината* (Plat. apolog. 17 b). Нищо не било в състояние да го накара да се откаже от „своята музика“: *да продължава да изследва и разучава кой е знаещ и кой мисли, че е, а не е* (Plat. apolog. 41 b).

Само един истински мъдрец можел да знае, че философията била най-висша музика. Само един истински мъдрец можел в последните часове от живота си да направи онзи тънък и почти неосезаем преход между реалността в живота и чистотата на идеите, като превърнал самобиронията си в алегория на простото неразбиране. За това, че цял живот се занимавал с най-висшата музика (musikè) – философията, Сократ бил осъден на смърт. (Plat. Phdo. 60 b-e)

Това двупластово сложно обръщане на позициите във „Федон“ 60 b-e: *Сократ срещу себе си и Сократ срещу всички* – е уникален литературен „капан“. Това от една страна е текст с дълбоко скрит зад думите смисъл, но и текст, който може да „плени“ читателя като го подведе да приеме думите на Сократ буквално. Това буквално приемане на текста е следствие на погрешно избран подход, при който чрез съвременните представи за понятията се прави опит за изясняване на античните.

За Сократ философията била най-висшата музика. Тази музика включвала знанието, пазено от всяка една от Музите. Муза, означавало познанието (gnosis). Това идвало от устрема, който бил *търсене и изследване* и в него се криела причината (aitia) за цялата paideia (Suid. s.v. Mousa (III. 1291)). Отделните части на musikè съдържали истината за битието, но не я разкривали и обяснявали. Единствено философията, като най-висша музика можела да даде цялостната представа, защото тя се основала на осмислянето и разсъжденията – без сценарии, без фабули, без повторения. Философията давала възможност да се чува „собствения глас“ и да се изказва собственото мнение – без да се повтаря чуждото.

Сократ използвал познанието, за да търси причините (aitia) за нещата и техните обяснения. Ценността на познанието за Сократ се състояла в способността да можеш да го превърнеш в основа за разсъждение. Той разкъсал границите на общоприетия *номос* и въвел своя *номизис* на общуване – чрез диалогичната форма провокирал не повторението, а интерпретацията⁶. Не било достатъчно само да се познава епосът и поезията – трябвало да може и да се анализира. В Платоновия диалог „Малкият Хипий“ Сократ провокирал Хипий именно към такава интерпретация, изградена върху току-що изнесената беседа върху Омировата поезия. Поезията за Сократ била като рамка, която всеки можел да види и опише, защото тя ограждала истински стойностните неща. Дали всеки имал очи да ги

⁶ *Музиката е основа на познанието и тя е философия, защото знанието провокира разсъждението, което вече предполага интерпретация. В този смисъл музиката е основата, а философията – интерпретацията и те са обвързани в неделимо единство.*

Единството между музика и философия, може да се представи чрез алегоричното разделение на музика – философия като (познание – разсъждения) и в смисъла на основа – интерпретация и може най-ясно да се обясни и покаже чрез буквалния смисъл на музиката (като тоново изкуство). За да има интерпретация е необходимо да има основна схема = на основната тема. Например: *:/: C / F / C / G / C ://* Изсвирените варианти чрез интерпретация, които могат да се получат на базата на така зададената тема, са неограничен брой и зависят от личното възприятие и гледна точка на интерпретатора. Самите схеми, които служат като зададени основни теми също могат да са многобройни, но не неограничени, защото вече зависят от комбинацията на ограничен брой акорди.

види и проумее обаче? Дори самите тези, които се наричали поети? Това съмнение се потвърждава със следните думи на Сократ: „И така за кратко време научих и за поетите... че поради поетическата си дарба те се смятат за най-мъдри и в останалото, в което не бяха.“ (Plat. apolog. 22 c).

Несъгласието между философия и поезия датираше от древни времена. Дори имало сентенции, с които поетите осмивали философите: *лаещо куче против своя господар; според дрънкането на безумните той е велик; тълпата от мъдrecи е по-силна и от Зевс; те са остроумни мислители, понеже гладуват* (Plat. rep. 607 b-c). С присъщата му самоироничност, Сократ се захванал с композирането на поезия едва няколко часа преди да изпие чашата с отрова. Сократ нямал намерение да се превръща в поет и да става съперник на поетите, нито на поемите им (Plat. Phdo. 60 e). Търсенето и откриването на скритата алегория в акта на това последно занимание чрез извеждането на преден план на самоиронията подсказва, че това решение на Сократ е всъщност неговият отговор относно абстрактността и относителността на познанието, откъдето идвала и обичайната самозаблуда на всички, които се смятали за мъдри. Тази самоирония била подсилена и от избора му да използва готовите басни на Езоп – един друг мъдrec, останал неразбран и затова осъден на смърт, защото изпреварил времето си. Сократ само ги обърнал в стихове...

Всъщност триединството *слово-ритъм-хармония* било за Сократ алегорията на онази *съвършена музика*, която разкривала образа на истински добро-

детелния човек. *Словото* било израза на човешките мисли и душевност, *ритъмът* отговарял на делата, а *хармонията* трябвало да ги свърже в неделимо триединство. Така *слово-ритъм-хармония* се превръщало в алегория на онези нравствени характеристики, които трябвало да създадат истински добродетелния човек. Алегоричният пласт на музиката разкрива своето значение в онези думи на Сократ, в които се казвало, че само онзи, който познавал формите на мъдрост можел да се нарече добър музикант и само опитният в музиката, можел да различи добродетелния човек (Plat. rep. 400 c-d). Също както в света на буквалното значение на музиката ставала валидна перифразата: само онзи, който познавал звученето на тоновете можел да се нарече добър музикант и само добрият музикант можел да различи точно изсвирените тонове от фалшивите.

За един истински мъдrec не било трудно да признае, че цял живот си е мислил, че знае, а всъщност се оказало, че нищо не знае. Но всъщност кой би могъл наистина да знае дали знае – *никому не е известно, освен може би на бога* (Plat. apolog. 42).

БИБЛИОГРАФИЯ

Бояджиев Ц., Философията като феномен на културата. София, 1994.

Ehrenberg V., Ost und West. Studien zur geschichtlichen Problematik der Antike (Schriften der Philosophischen Fakultät der Deutschen Universität in Prag, Bd. 15), Prag, Leipzig, Wien, 1935.

Frank E., Plato und die sogenannten Pythagoreer. Halle, 1923.