

ΕΠΙΣΤΗΜΗ

ΚΥΡΙΑΚΗ 10 ΜΑΡΤΙΟΥ 2002

# Αρχαία Ελληνική Μουσική

Χορηγός: **ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ**

**ΑΡΧΑΙΑ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ  
ΜΟΥΣΙΚΗ**

«Μη ζώνην μετ' αμουσίας»

Της Ζώζης Δ. Παπαδοπούλου

«Όσον ζης φαίνου, μηδέν  
όλωσ σου λυπού»

Της Κατερίνας Παπασικονόμου  
- Κυπουργού

«Φιλοσοφίας μεν ούσης  
μεγίστης μουσικής»

Του Νέστορα Ταίηλορ

Μουσικά όργανα

Του Αντώνιου Ι. Αντωνόπουλου

Χρήση θεάτρων και ωδείων

Της Ελένης - Άννας Χλέπα

Αρχαία ελληνική και  
δυτική μουσική

Του Γιάννη Ιωαννίδη

Από την αρχαία  
στην παραδοσιακή μουσική

Του Λάμπρου Λιάβα

Αρχαία και βυζαντινή μουσική

Του Δημήτρη Ε. Λέκκα

«Μουσικήν ποίει»

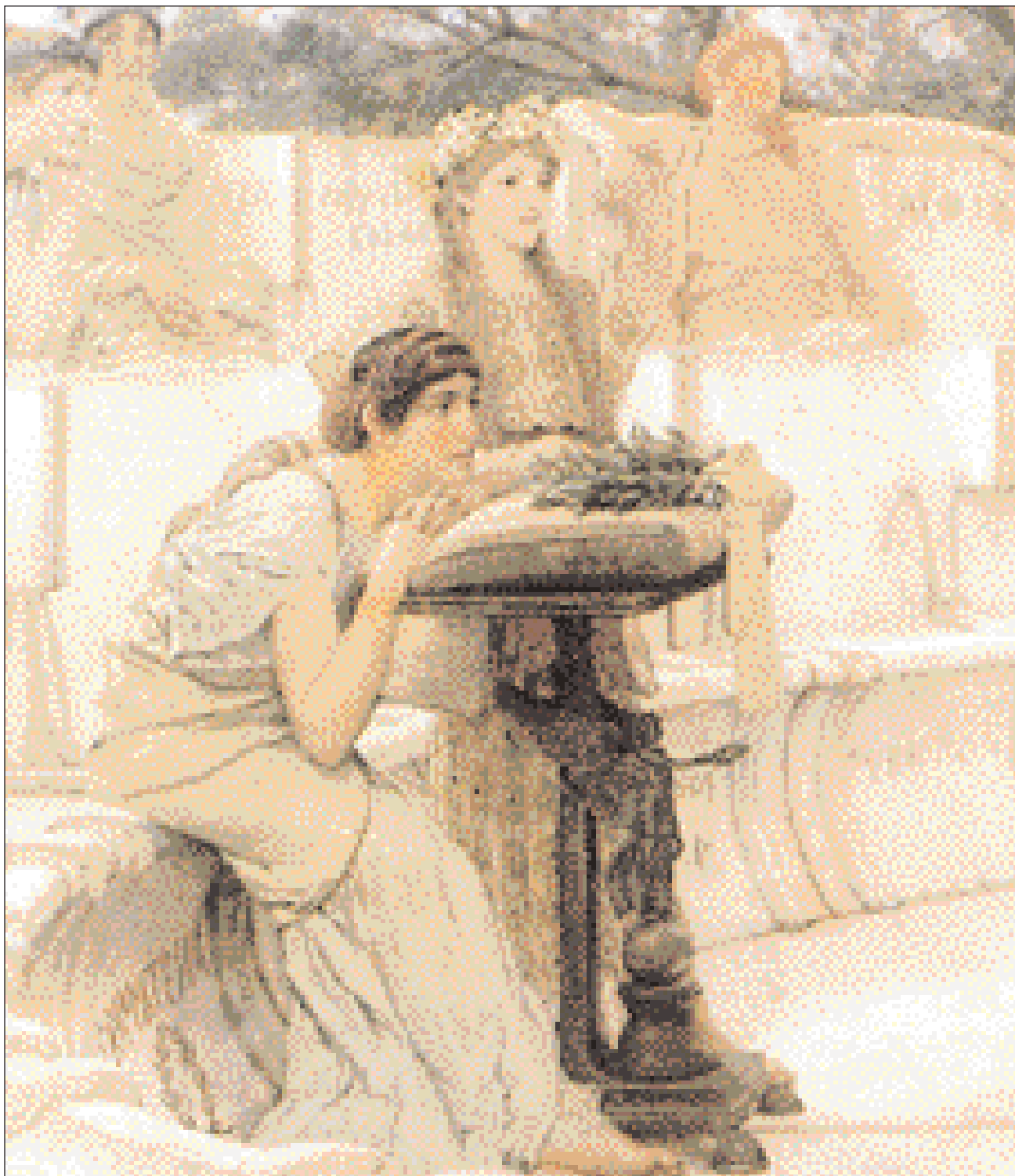
Του Νίκου Διονυσόπουλου

**Εξώφυλλο**

«Η Μουσική Ι». Ελαιογραφία του  
Γκούσταφ Κλιμτ, 1895 (Κρατική Συλ-  
λογή Ζωγραφικής της Βαυαρίας - Νέα  
Πινακοθήκη, Μόναχο)

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»

**ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ**



# Μη ζώνην μετ

Της Ζώζης Δ. Παπαδοπούλου

Αρχαιολόγος ΚΑ΄ Εφορεία  
Προϊστορικών και Κλασικών  
Αρχαιοτήτων

«Μη ζώνην μετ' αμουσίας...»<sup>1</sup>

**Μ**ΙΑ ΑΠΟ τις σημαντικότερες εκφάνσεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, η μουσική του, παραμένει σε μεγάλο βαθμό απροσπέλαστη σε μας. Στους

αρχαίους Έλληνες των ιστορικών χρόνων θα προκαλούσε μεγάλη έκπληξη το γεγονός ότι ο πολιτισμός και η τέχνη τους ταυτίζεται σήμερα κυρίως με τις εικαστικές τέχνες και όχι με τη μουσική, την οποία οι ίδιοι θεωρούσαν ως αναπόσπαστο μέρος

της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής τους. Ωστόσο, παρά την απουσία νηπιτικών πηγών, τα κατάλοιπα των μουσικών οργάνων, ο πλούτος των

αρχαίων απεικονίσεων και των γραπτών πηγών που έφτασαν ως εμάς, αφήνουν να διαφανεί η θέση και η σημασία της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα από την προϊστορική εποχή ως το τέλος της ελληνικής αρχαιότητας.

Εκείνο που μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο είναι ότι η λέξη *μουσική*, τουλάχιστον πριν από τον 4ο αι. π.Χ., είχε πολύ ευρύτερη έννοια για τους αρχαίους Έλληνες από αυτή που έχει σήμερα.

Επιμέλεια αφιερώματος:

**ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ**



◀ «Σαπφώ και Αλκαίος». Ελαιογραφία του Λόρενς Άλμα Ταντέμα, 1881 (The Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη).

κά ειδώλια παρουσιάζουν συνάφεια με τύπους οργάνων της Εγγύς Ανατολής και της Αιγύπτου. Οι μουσικοί είναι πάντοτε άνδρες. Τα ειδώλια έχουν δεχθεί διάφορες ερμηνείες –απεικονίσεις θεοτήτων προγονικών ηρώων ή θνητών, αναθήματα, προσφορές στους νεκρούς, αντικείμενα που σχετίζονται με λατρεία του νεκρού ή με ταφική χρήση– ωστόσο καμιά άποψη δεν μπορεί να γίνει αποδεκτή με ασφάλεια. Οτι η μουσική δεν είχε αποκλειστικά τελετουργικό χαρακτήρα αλλά συνδεόταν και με τις καθημερινές, και μάλιστα με τις εμπορικές δραστηριότητες των ανθρώπων της εποχής, αποδεικνύεται και από την εύρεση αποτυπώματος σφραγίδας με παράσταση μουσικού οργάνου του τύπου της άρπας στην οικία των Κεράμων στον πρωτοελλαδικό οικισμό της Λέρνας στην Αργολίδα (β' μισό 3ης χιλιετίας π.Χ.).

Στους πρώτους αιώνες της 2ης χιλ. π.Χ., στη λεγόμενη Μέση Χαλκοκρατία, παρατηρείται μια στροφή στις μουσικές προτιμήσεις των προϊστορικών κατοίκων του Αιγαίου, και ειδικά της μεσομινωικής Κρήτης, από όπου προέρχονται οι περισσότερες μουσικές πληροφορίες για την περίοδο αυτή. Τα πολύχορδα όργανα του τύπου της άρπας παραμένουν σε χρήση, αλλά ταυτόχρονα κάνουν την εμφάνισή τους πεταλοειδείς λύρες του τύπου της φόρμιγγας, όπως προκύπτει από απεικονίσεις σε σφραγίσματα εργαστηρίων από τα Μάλια. Ιερογλυφικά σύμβολα σειστρών και πολύχορδων οργάνων αναγνωρίζονται σε σφραγίδες της εποχής, και ίσως ανήκαν σε μουσικούς των ανακτόρων.

Στο β' μισό της 2ης χιλ. π.Χ. οι πληροφορίες για τη μουσική στον ελλαδικό χώρο είναι άφθονες, και προέρχονται τόσο από τη νεοανακτορική Κρήτη όσο και από μυκηναϊκές θέσεις της κυρίως Ελλάδας και του Αιγαίου. Συνδεδεμένη με αγροτικές δραστηριότητες αλλά και με τραγούδια που σχετίζονται με το θάνατο και την αναγέννηση της φύσης, όπως τα τραγούδια του Λίνου των ιστορικών χρόνων, είναι η παράσταση στο περίφημο αγγείο του θερισμού από το θερινό ανάκτορο της Αγ. Τριάδας στην Κρήτη. Εικονίζεται πομπικός χορός είκοσι έξι ανδρών, πιθανώς θεριστών και λιχνιστών. Ανάμεσά τους, μια ομάδα τραγουδιστών από τους οποίους ο ένας παίζει σειστρο.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες παραστάσεις για τη μουσική ζωή στην αρχαιότητα και ειδικότερα για τη θέση της μουσικής στη λατρεία των νεκρών, απεικονίζονται στις πλευρές της περίφημης λίθινης σαρκοφάγου που βρέ-

# αμουσίας...

Σήμαινε την τέχνη των Μουσών και περιελάμβανε όχι μόνο την τέχνη των ήχων αλλά και την ποίηση και το χορό. Ο όρος *μουσικός άνθρ* τον 5ο και 4ο αι. π.Χ. δηλώνει το μορφωμένο άνδρα που κατανοεί την ποιητική τέχνη στην ολότητά της, διαθέτοντας, μέσω της μουσικής και της σωματικής άσκησης, την ολοκληρωμένη παιδεία ενός ελεύθερου πολίτη. Αντίστοιχα και η λέξη *χορός* είχε για τους αρχαίους Έλληνες πολύ ευρύτερη σημασία από αυτή που έχει σήμερα: σήμαινε μια ομάδα που κυρίως τραγουδούσε

και μπορεί ταυτόχρονα να εκτελούσε κάποιες χορευτικές (συνχνά πολύ απλές) κινήσεις. Για την καθάρν χορευτική κίνηση οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τη λέξη *όρχηση*.

## Προϊστορικοί χρόνοι

Ένας νεολιθικός οστίνος αυλός, που βρέθηκε πρόσφατα στον λιμναίο οικισμό του Δισπηλιού Καστοριάς, αποτελεί το αρχαιότερο μουσικό τεκμήριο στον ελλαδικό χώρο. Ωστόσο, συστηματικές μαρτυρίες για έναν ανεπτυ-

μένο μουσικό πολιτισμό εμφανίζονται κατά τη λεγόμενη πρώιμη Εποχή του Χαλκού (3η χιλ. π.Χ.) στο χώρο του Αιγαίου, χώρο δημιουργικής επικοινωνίας ανάμεσα σε διαφορετικούς πολιτισμούς: πρόκειται για ειδώλια μουσικών (τριγωνιστών, συριγκτών και αυλών με διπλό αυλό) που αποτυπώνουν στο διάφανο παριανό μάρμαρο την πιο άυλη μορφή τέχνης, τη μουσική. Στις περιπτώσεις που η προέλευσή τους είναι γνωστή ξέρουμε ότι πρόκειται για ταφικά κτερίσματα. Οι τύπων μουσικών οργάνων στα κυκλαδι-

► *Χορός των θυγατέρων του Κέκροπος και του μικρού Εριχθονίου. Αναθηματικό ανάγλυφο (Μουσείο Ακροπόλεως, φωτ.: «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», Εκδοτική Αθηνών).*



**Η μουσική στον  
ελλαδικό χώρο από  
την 3η έως την 1η  
χιλιετία π.Χ.**

θηκε σε τάφο της Αγ. Τριάδας στην Κρήτη και χρονολογείται στον 15ο αι. π.Χ. Στη μία μεγάλη όψη της εικονίζεται ο νεκρός στον οποίο τρεις άνδρες, που φορούν δέρματα, πιθανόν από θυσιασμένα ζώα, προσκομίζουν προσφορές, ενώ γυναίκες κάνουν σπονδές. Τη σκηνή συνοδεύει μουσικός που παίζει επτάχορδο όργανο του τύπου της λύρας/κιθάρας.

Ο μουσικός φορεί βαρύτιμο ένδυμα, ανάλογο με αυτό που φορούν σε μεταγενέστερες απεικονίσεις οι κιθαρωδοί κατά το πρότυπο του Απόλλωνα. Στην άλλη μακρά πλευρά της σαρκοφάγου εικονίζεται σκηνή θυσίας – η αρχαιότερη ως σήμερα γνωστή παράστα-

ση θυσίας ζώου στον ελλαδικό χώρο, που συνοδεύεται από μουσική: εικονίζεται ταύρος χτυπημένος στον τράχηλο. Το αίμα του συλλέγεται σε κάδο. Δύο αϊγαγροί περιμένουν τη σειρά τους για τη θυσία. Πίσω από τον ταύρο, φαίνεται αυλητής που παίζει φρυγικού τύπου αυλό. Η μουσική θα συνοδεύει τη θυσιαστήρια τελετή σε όλη τη διάρκεια της ελληνικής αρχαιότητας, είτε προκειται για αιματηρή είτε για

αναιμακτική θυσία. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι εξάλλου οι μαρτυρίες που συνδέουν τη λέξη *τραγωδία* με την πομπή που συνόδευε τον τράγο στην θυσία. Η παρουσία της μουσικής στη διάρκεια της θυσίας δρα σε πολλαπλά επίπεδα, διευκολύνοντας την εναγώνια πορεία του ζώου προς το βωμό, οριοθετώντας, μαζί με άλλα τελετουργικά στοιχεία, το χώρο του εκούσιου θανάτου, βοηθώντας στο «μοίρασμα της ενοχής», μετατρέποντας την αγωνία και το φόβο σε συμμετοχή και προσφορά: να οδηγήσει το ζώο στο βωμό συνεισφέροντας στην εκούσια θανάτωσή του, να ρυθμίσει το βηματισμό, να προετοιμάσει και να επηρεάσει τους πιστούς δημιουργώντας ένα κλίμα ευλάβειας και, τέλος, να ευχαριστήσει τους θεούς και να κάνει πιο ευπρόσδεκτη την προσφορά των θνητών προς εκείνους, αλλά και ταυτόχρονα να καταστήσει εντονότερη τη θεϊκή παρουσία την ώρα της θυσίας.

**Προνόμιο ανδρών**

Από την πόλη του Ακρωτηριού της Θήρας, και συγκεκριμένα από την Ξεστή 3, ένα δημόσιο κτήριο του οποίου η χρήση συνδέεται πιθανότατα με τε-

λετουργίες μύησης, προέρχεται μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αλλά και δυσερμηνευτή παράσταση σε τοιχογραφημένη ζωφόρο. Εικονίζονται κυανοπίνηκοι σε ανθρώπινες δραστηριότητες. Ένας από αυτούς παίζει τριγωνική λύρα με ελικοειδείς απόληξεις στους πύχεις (15ος αι. π.Χ.). Με εξαίρεση την παράσταση του Ακρωτηριού, θα λέγαμε ότι στα προϊστορικά χρόνια η μουσική είναι σχεδόν απολειστικά προνόμιο των ανδρών. Η μοναδική απεικόνιση γυναικείας μορφής με μουσικό όργανο προέρχεται από το Παλαϊκαστρο της Κρήτης: στο κέντρο μιας ομάδας ειδωλίων γυναικών που εκτελούν κύκλιο χορό εικονίζεται γυναίκα μουσικός που παίζει όργανο του τύπου της λύρας/κιθάρας (1400–1100 π.Χ.). Η σπανιότητα αυτή δεν σημαίνει προφανώς αποχή των γυναικών από τη μουσική πράξη αλλά ίσως δηλώνει ότι σε επίσημες, δημόσιου χαρακτήρα τελετουργίες, η μουσική και ειδικά η εκτέλεση οργάνου ήταν κυρίως ανδρικό έργο.

Την ίδια εποχή αυξάνονται και τα ευρήματα μουσικών οργάνων που προέρχονται από διάφορες μυκηναϊκές θέσεις: θραύσματα αυλών, τμήματα από πύχεις και ζυγούς λυρών κα-



θώς και πλῆκτρα, βρέθηκαν στις Μυκίνες, τη Σπάρτη, την Αττική (Μενιδί) και τις Κυκλάδες (Φυλακωπή), ενώ σε τάφο από τα Μουλιανά της Κρήτης βρέθηκε ζεύγος κυμβάλων. Πάντως, το κατεξοχήν κλίμα των μουσικών συγκεντρώσεων των μυκηναϊκών ανακτόρων, όπως ζωντανεύει μέσα από τις ομηρικές αφηγήσεις, με τους αοιδούς να συνοδεύουν γιορταστικές εκδηλώσεις, αποτυπώνεται στην περιφημη τοιχογραφία από την αίθουσα του θρόνου στο ανάκτορο της Πύλου (13ος αι. π.Χ.): εικονίζεται μουσικός με ποδήρες ένδυμα, καθισμένος σε βράχο κρατώντας μια πεντάχορδη λύρα της οποίας οι πῆχες απολήγουν σε κεφάλι κύκνου. Μπροστά από τον μουσικό, πτηνό, ίσως γρύπας, δηλώνει πιθανώς θεϊκή επιφάνεια. Στο κάτω τμήμα της τοιχογραφίας εικονίζονται ζεύγη καθιστών ανδρικών μορφών με υψωμένα ποτήρια, μπροστά σε τριποδικά τραπέζια.

## Ιστορικοί χρόνοι

Η εικόνα του αοιδού που τραγουδάει μύθους θεών και ἄθλους ηρώων παίζοντας τη φόρμιγγα, συχνά με συνοδεία χορού, επανέρχεται συχνά στους στίχους των ομηρικών ἐπών, ειδικά της Οδύσειας, όπως στη γνωστή σκηνή στο νησί των Φαιάκων, όπου το τραγούδι του Δημόδοκου συνοδεύει χορό νέων ανδρών. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα για τη θέση των αοιδών στην ομηρική κοινωνία είναι η παρατήρηση του Εὐμειου ότι στην τάξη των δημιουργών, δηλαδή αυτών που εργάζονται για το δῆμο, ανήκει, μαζί με τον μάντη, τον τέκτονα, τον θεραπευτή, και ο αοιδός. Εξάλλου, η σημασία του αοιδού για την κοινότητα αντανακλάται και στο όνομα του Δημόδοκου, «αυτού που εκτιμά ο δῆμος». Χαρακτηρίζεται ως ἥρωας, και οι μουσικές εκτελέσεις του δεν περιορίζονται μόνο στην αυλή του βασιλιά αλλά και στην αγορά, τον χώρο των δημόσιων συγκεντρώσεων.

Σύμφωνα με την άποψη των περισσότερων ερευνητών σήμερα, τα ομηρικά ἔπη διατήρησαν, μέσα από την προφορική παράδοση, στοιχεία τόσο της μυκηναϊκής εποχής όσο και μεταγενέστερων περιόδων έως και την εποχή παγίωσης της μορφής τους. Η Ιλιάδα, ὄντας περισσότερο ἔπος του πολέμου, περιέχει σχετικά λιγότερες, αν και σημαντικές μουσικές μαρτυρίες. Οι περισσότερες και σπουδαιότερες είναι συγκεντρωμένες στην περιφημη περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα, όπου δίνονται πληροφορίες για το χορό και το τραγούδι στο γάμο, στον τρύγο, στη γιορτή. Στην Οδύσεια οι αναφορές στη μουσική είναι περισσότερες: εκτός από τους αοιδούς στις αυλές των βασιλέων, ο ομηρικός ποιητής αναφέρεται συχνά σε νεανικούς χορούς, στο τραγούδι των γυναικών όταν υφαίνουν, στο μαγικό επικίνδυνο ἄσμα των Σειρήνων, στα τραγούδια του γάμου. Αξίζει να επισημανθεί ότι ποτέ δεν εμφανίζονται δούλοι ή γυναίκες να παίζουν μουσικά ὄργανα. Η εκτέλεσή τους γίνεται μόνον από ελεύθερους ἄνδρες, οι οποίοι είτε είναι επαγγελματίες είτε ερασιτέχνες, όπως ο Αχιλλέας και ο Πάρις. Φαίνεται



▲ Παράσταση θεριστών και λχνητιών με τον οδηγό των τραγουδιστών να παίζει οείτρο. Λεπτομέρεια ρητιού από μαύρο σιταίτη. Θερινό ανάκτορο της Αγ. Τριάδος, 1500 - 1450 π.Χ. (Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου).

▼ Ίερεία μεταφέρει αίμα από τη θνοία του ταύρου σε κάδο, ενώ η δεύτερη κρατεί επιτόχορδη λύρα, 1400 π.Χ. Λεπτομέρεια της διακόσμησης από τη Σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδος. (Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου).



ότι στις ηρωικές κοινωνίες, η μουσική και ειδικά το τραγούδι με συνοδεία λύρας αποτελούσε αναπόσπαστο στοιχείο της παιδείας των ευγενών νέων, όπως θα συμβεί αργότερα στους αριστοκρατικούς κύκλους της κλασικής Αθήνας.

Στο β' μισό του 8ου αι. π.Χ. χρονολογείται ένας σημαντικός αριθμός εικονιστικών αγγείων με παραστάσεις χορών, σολιστικών ή ομαδικών, κατά φύλο ή μικτών, με συνοδεία μουσικής. Σε γεωμετρικό κἀνθαρο από την Ανάβυσσο εικονίζονται ἄνδρες να χορεύουν ζωγρά πηδώντας ψηλά και χτυπώντας στον αέρα «παλαμάκια» ενώ ο μουσικός παίζει φόρμιγγα (8ος αι. π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο). Σε ορισμένες περιπτώσεις οι ἄνδρες κρατούν ασπίδες, και ίσως τότε πρόκειται για απεικονίσεις πολεμικών χορών. Την ίδια περίοδο, και ειδικά κατά τη μετάβαση προς τα αρχαϊκά χρόνια πληθαίνουν οι απεικονίσεις μικτών χορών, με συνοδεία αυλητή ή κιθαριστή. Συχνά οι χορευτές έχουν τα χέρια ενωμένα και κρατούν κλαδιά. Σύμφωνα με την παράδοση, ο Θησέας με τους συντρόφους και τις συντρόφισσές του, επιστρέφοντας από την Κρήτη, σταμάτησαν στο ιερό νησί του Απόλλωνα, στη Δῆλο. Εκεί χόρευαν τον πρώτο μικτό (αναμιξ) χορό της αρχαιότητας, την περίφημη γέρανο, κατά την οποία οι εκτελεστές μιμούνται τις στροφές και τα γυρίσματα του λαβυρίνθου. Αντίθετα με τα προϊστορικά χρόνια, στις γεωμετρικές απεικονίσεις υπάρχουν συνδυασμοί οργάνων, όπως λύρα και αυλός, λύρα και κρουστά κ.ά., πράγμα που ίσως δηλώνει ότι σταδιακά η μουσική διεκδικεί έναν σημαντικότερο ρόλο από απλή συνοδεία του χορού και του τραγουδιού.

## Μουσικοί αγώνες

Η γνώση μας για τη θέση της μουσικής στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων κατά την αρχαϊκή περίοδο είναι σαφώς πιο ολοκληρωμένη, λόγω του μεγαλύτερου πλούτου των πηγών, γραπτών και εικονιστικών. Ηδη από τα γεωμετρικά χρόνια υπάρχουν μαρτυρίες για μεγάλες συγκεντρώσεις, πανηγύρεις, στις οποίες τελούνταν αγώνες όπου εμφανίζονταν ποιητές/μουσικοί και εκτελεστές διεκδικώντας βραβεία. Σύμφωνα με την παράδοση ο Ομηρος και ο Ησίοδος αγωνίστηκαν στη Δῆλο, ενώ ο ίδιος ο Ησίοδος αναφέρει ότι ἔλαβε μέρος σε αγώνες στη Χαλκίδα όπου κέρδισε ως βραβείο έναν τρίποδα. Αρχαιότατοι μουσικοί αγώνες τελούνταν στη Δῆλο, στους Δελφούς, στην Πελοπόννησο. Ο ὄρος μουσικός αγών είχε στην αρχαιότητα ευρύτερη σημασία, εφόσον στους αγώνες συμμετείχαν όχι μόνον εκτελεστές οργάνων και τραγουδιστές, αλλά και ποιητές, ραψωδοί, κῆρυκες. Το πρόγραμμα ποίκιλλε ανάλογα με τον τόπο και την εποχή. Πάντως, σχεδόν σε ὅλους τους μουσικούς αγώνες υπήρχαν τα αγωνίσματα της κιθαριστικής (κιθάρα μόνον), της κιθαρωδίας (κιθάρα και τραγούδι), της αυλητικής (αυλός μόνον) και συχνά της ραψωδίας (απαγγελίας ἐπικών ἔργων). Τα αποτελέσματα των αγώνων αυτών πρέπει να είχαν μεγάλη σημασία αφού καταχωρίζονταν



στα επίσημα αρχαία του ιερού ή της πόλης που τους διοργάνωνε. Οι αρχαιότερες καταχωρίσεις μουσικών αγώνων αφορούν στα *Κάρνεια* της Σπάρτης, που ιδρύθηκαν μεταξύ του 676–673 π.Χ. Στους αγώνες αυτούς διακρίθηκε ο Λέσβιος Τέρπανδρος, πάτερας της μουσικής για τους αρχαίους Έλληνες, ο οποίος συγκέντρωσε και συστηματοποίησε τα κατά τόπους μουσικά ιδιώματα, μετατρέποντάς τα σε μουσικούς νόμους με πανελλήνια ισχύ. Τον 7ο αι. π.Χ. υπήρχαν επίσης μουσικοί αγώνες στο Αργος, στην Αρκαδία, και ακόμη ενωρίτερα στη Μεσσήνη. Το 582 π.Χ. ιδρύθηκαν τα πεντετηρικά *Πύθια* στους Δελφούς (αγώνες ποιητών/μουσικών υπήρχαν και πολύ ενωρίτερα, στη διάρκεια των ενναετηρικών *Πυθίων*), που περιελάμβαναν σημαντικούς μουσικούς αγώνες, ενώ τον 6ο αι. π.Χ. χρονολογούνται και οι μουσικοί αγώνες σε διάφορες εορτές της Αττικής και ειδικά στην Αθήνα.

Μέρος των μουσικών αγώνων ήταν και οι χορικοί, δηλαδή οι αγώνες στην εκτέλεση τραγουδιών και χορών. Η άσκηση στο χορό και στο τραγούδι αποτελούσε πρωταρχικό μέσο διαπαιδαγώγησης των νέων και ο κύριος τρόπος διαιώνισης των θεσμών της κοινότητας. Η *χορεία*, δηλαδή ο συνδυασμός τραγουδιού και χορού, συνιστούσε έναν έμμεσο τρόπο θεμελίωσης της σχέσης μεταξύ πολίτη – πόλης, εφόσον κατά τους αρχαίους ο χορός αποτελεί έναν μικρόκοσμο της κοινότητας. Οι χορικές εκτελέσεις αφορούσαν συχνά και τα δύο φύλα και υπήρχαν σημαντικές χορικές ομάδες γυναικών τόσο στο Αιγαίο (Δήλος, Λέσβος), όσο και στην ηπειρωτική Ελλάδα. Η Σπάρτη ήταν ένα από τα σημαντικότερα κέντρα της μουσικής, ειδικά της χορικής, κατά τον 7ο και 6ο αι. π.Χ. και λειτουργήσε πιθανώς ως πρότυπο για τις απόψεις που εκφράζει για τη χορεία ο Πλάτωνας στους *Νόμους*. Η χορεία αποτελούσε μέρος της σπαρτιατικής αγωγής και διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στην ένταξη των νέων στην κοινωνία των ενήλικων. Στις σπουδαιότερες σπαρτιατικές εορτές, τα *Κάρνεια*, τα *Υακίνθια*, και τις *Γυμνοπαιδείες* προς τιμήν του Απόλλωνα καθώς και στις τελετουργίες προς τιμήν της Άρτεμις, η μουσική και ο χορός είχαν πρωτεύουσα θέση. Με τους μουσικούς αγώνες της Σπάρτης σχετίζονται σημαντικότεροι αρχαίοι Έλληνες μουσικοί: εκτός από το Λέσβιο Τέρπανδρο, ο οποίος έθεσε τους πρώτους μουσικούς θεσμούς της Σπάρτης, ο Θαλήτας, ο Ξενόδαμος, ο Σακάδας κ.ά. συνδέθηκαν με την οργάνωση της μουσικής εκπαίδευσης των Σπαρτιατών και πιθανώς με την ίδρυση των Γυμνοπαιδειών. Στις Γυμνοπαιδείες ο εκπαιδευτικός ρόλος της χορείας είναι προφανής λόγω της ταυτόχρονης συμμετοχής διαφορετικών κατηγοριών ηλικιών στους χορούς: χοροί παιδών, ανδρών και γερόντων τραγουδούσαν έργα σημαντικών ποιητών/συνθετών της αρχαιότητας όπως του Αλκμάν, του Θαλήτα, του Διονυσόδοτου. Στα *Υακίνθια* συμμετείχαν χοροί νέων που τραγουδούσαν παραδοσιακά τραγούδια και χόρευαν με τη συνοδεία αυλού. Στις γιορτές της Αρτέμιδος



▲ *Ο Αρμιστής της Κέρων, 2600 π.Χ. (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).*

Ορθίας, Καρυάτιδος, Δερεάτιδος και Κορυθαλίας, γυναικείοι χοροί κυρίως, αλλά και ανδρικοί συμμετείχαν σε χορικές τελετουργίες που συχνά περιείχαν οργιαστικά στοιχεία. Αναθηματικά προσωπεία, απεικονίσεις κωμικών και μουσικών με λύρες και αυλούς που συνοδεύουν οργιαστικούς χορούς στις εορτές της Άρτεμις, μαρτυρούν για τελετουργίες αντιστροφής, χαρακτηριστικές των τελετών μύησης των νέων, οι οποίες περιείχαν, τουλάχιστον όσον αφορά τα μορφολογικά χαρακτηριστικά τους, στοιχεία που αργότερα ανιχνεύονται στο αττικό δράμα.

## Η Αθήνα

Από τα μέσα του 6ου αι. π.Χ. περίπου, και πιο συγκεκριμένα στο διάστημα από το τέλος της ζωής του Σόλωνα ως τα Περσικά, η Αθήνα γίνεται το σημαντικότερο πολιτιστικό κέντρο στον ελληνικό χώρο, τόπος συγκέντρωσης των πιο αξιόλογων ποιητών/συνθετών της εποχής. Η μουσική κατείχε κυρίαρχη θέση στις δύο μεγάλες αθηναϊκές εορτές, τα *Μεγάλα Παναθήναια* και τα *Μεγάλα Διονύσια*. Στις εορτές αυτές αναπτύχθηκαν τα σημαντικότερα μουσικά/ποιητικά είδη της εποχής, ειδικά δε το δράμα, του οποίου βασικό συστατικό αποτελεί το χορικό τραγούδι. Στα *Μεγάλα Παναθήναια* τελούνταν μουσικοί αγώνες κιθαρωδίας, κιθαριστικής, αυλητικής και αυλωδίας (αυλός και τραγούδι) καθώς και χορικοί αγώνες πυρρίχης. Ορισμένα από τα

μουσικά αγωνίσματα (όπως η κιθαριστική και η αυλωδία) υπήρχαν σε δύο κατηγορίες ηλικιών, ανδρών και παιδών. Τη χαμηλότερη αμοιβή έπαιρναν οι αυλωδοί ενώ οι άνδρες κιθαρωδοί έπαιρναν τα μεγαλύτερα βραβεία, συνολικά πέντε: στεφάνι και χρήματα για τον πρώτο νικητή, μόνο χρήματα για τους υπόλοιπους τέσσερις. Το είδος, η ποιότητα και η ποσότητα των βραβείων των *Μεγάλων Παναθηναίων* μαρτυρούν για την προσπάθεια των διοργανωτών να προσελκύσουν σημαντικούς εκτελεστές στους αγώνες, δίνοντας με τον τρόπο αυτό αίγλη στους αγώνες και μεγαλύτερη ακτινοβολία στην διοργανώτρια πόλη.

Στην δεύτερη μεγάλη αθηναϊκή εορτή, τα *Μεγάλα Διονύσια*, οι αγώνες που περιλαμβάνονταν, δηλαδή χορικοί αγώνες διθυράμβου αλλά και δραματικοί, είχαν σημαντικότερο παιδευτικό ρόλο για τους Αθηναίους, αφού σε κάθε (ετήσια) εορτή Διονυσίων λάμβαναν μέρος 500 παίδες και άλλοι τόσοι άνδρες στους διθυραμβικούς χορούς (χοροί 50 μελών για καθεμιά από

τις 10 φυλές), καθώς και τουλάχιστον 36 άνδρες στους τραγικούς, όλοι ελεύθεροι πολίτες. Είναι χαρακτηριστικό ότι κάποιοι από τους χιλιάδες Αθηναίους που αιχμαλωτίστηκαν μετά την καταστροφή στις Συρακούσες το 413 π.Χ., αφέθηκαν ελεύθεροι γιατί μπορούσαν να τραγουδήσουν χορικά του Ευριπίδη.

## Η νέα μουσική

Ταυτόχρονα, κατά τον 5ο αι. π.Χ., και ειδικά στην Αθήνα, η μουσική εκπαίδευση δεν περιορίζεται μόνο στις χορικές συμμετοχές στο πλαίσιο των εορτών αλλά αποκτά πιο συστηματικό και ιδιωτικό, θα λέγαμε, χαρακτήρα. Βασικό όργανο της μουσικής εκπαίδευσης των νέων ήταν η λύρα. Ο κιθαριστής ανέλαμβανε τη μουσική παιδεία των αγοριών και ο παιδοτρίβης τη φυσική τους άσκηση ενώ ο γραμματιστής (σε κάποιες περιπτώσεις και ο κιθαριστής) δίδασκε τα παιδιά γραφή και ανάγνωση. Οι εικονιστικές παραστάσεις της περιόδου αυτής, που παρουσιάζουν με ζωντάνια σκηνές διδασκαλίας νεαρών Αθηναίων, αποδεικνύουν ότι ο αυλός δεν ήταν απών από τη μουσική εκπαίδευση των νέων. Ωστόσο, οι διανοούμενοι του 5ου και 4ου αι. π.Χ., όπως ο Αριστοφάνης, ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης, άσκησαν σκληρή κριτική στο όργανο, που ενσάρκωνε στον ύψιστο βαθμό τα δεινά της λεγόμενης νέας μουσικής. Η νέα μουσική, που καταργούσε τον αυστηρό, λιτό χαρακτήρα της μουσικής των προηγούμενων περιόδων, καθώς και τους σαφείς διαχωρισμούς μουσικών ειδών και τρόπων, ήταν ιδιαίτερα μιμητική, αστροφική και με έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα. Στην ανάπτυξη της συντέλεσαν οι τεχνικές εξελίξεις που σημειώθηκαν στον αυλό ήδη από τα τέλη του 6ου αι. π.Χ. και που τον κατέστησαν όργανο πολυαρμόνιο, προκαλώντας έντονες αντιδράσεις. Οι αλλαγές στον αυλό επιπρέασαν σταδιακά όλα τα όργανα και τα μουσικά είδη, και οδήγησαν από το τέλος του 5ου αι. και ένθεν, στη διάσπαση της ενότητας λόγου – ήχου – κίνησης, που χαρακτήριζε ως τότε την αρχαία ελληνική μουσική.

## Χορός και τραγούδι: κύρια μέσα διαπαιδαγώγησης των νέων και διαιώνισης των θεσμών

Οι πολέμοι της νέας μουσικής, όπως ο φιλόσοφος Δάμωνας, πίστευαν ότι οι αλλαγές στη μουσική κλονίζαν τελικά θεμελιώδεις νόμους της πολιτείας. Οπαδοί της σχολής του Δάμωνα όπως ο Πλάτωνας και αργότερα ο

Αριστοτέλης, επισημαίνουν ότι όργανα πολύχορδα και πολυαρμόνια, φορείς της νέας μουσικής που εισήχθη στις εορτές και εν συνεχεία στην παιδεία, δεν ταιριάζουν σε ελεύθερους πολίτες αλλά σε βάνουσιους χειρωνακτές (δεδομένου ότι απαιτούν μεγάλη τεχνική δεξιοτέχνη), δεν αποβλέπουν στην ηθική βελτίωση αλλά στην ευχαρίστηση των ακροατών και επομένως είναι άχρηστα στην παιδεία των νέων, καθώς τους κάνουν ανίκανους προς τα πολιτικά και πολεμικά έργα. Ειδικά ο



αυλός, όργανο κατάλληλο για καθαροσπ αλλά όχι για διδασκαλία, εμποδίζει την ταυτόχρονη παρουσία του λόγου και επομένως δεν καλλιεργεί τη διάνοια. Ανεξάρτητα πάντως από τις απόψεις των Αθηναίων διανοούμενων του 5ου και 4ου αι. π.Χ., διάφορες μυθικές παραδόσεις, καθώς και η ίδια η μουσική πρακτική, αποδεικνύουν ότι στις περισσότερες περιπτώσεις ο αυλός είχε πολύ σημαντική θέση τόσο στη λατρεία όσο και στις άλλες μουσικές εκδηλώσεις. Η νέα μουσική βρήκε ευρύτατη απήχηση και διατηρήθηκε ζωντανή και ακμαία, όπως αποδεικνύεται από την επανεκτέλεση χορικών έργων της νέας μουσικής, ειδικά του Τιμόθεου και του Φιλόξενου, από χορούς νέων κατά τους δύο επόμενους αιώνες.

## Επαγγελματίες αντί πολιτών

Οι αλλαγές που σημειώθηκαν στη μουσική διαφοροποίησαν σημαντικά και το χαρακτήρα των χορικών εκτελέσεων κατά την ελληνιστική περίοδο. Το καθαρά μουσικό μέρος, ως πιο περίπλοκο και πιο απαιτητικό δεξιολογικά, αποκτά την πρωτοκαθεδρία έναντι του χορικού, δηλ. έναντι του λόγου και της κίνησης. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Αριστοφάνης, ήδη τον 5ο αι. π.Χ. ασκώντας κριτική σε έναν από τους εκπροσώπους της νέας μουσικής, τον Κινησία, τον ονομάζει *χοροκτόνο*, δηλαδή δολοφόνο του χορού. Από την άλλη πλευρά, αυξάνονται τεχνικά οι απαιτήσεις και στο τραγούδι, οπότε οι ανάγκες δεν μπορούν να καλυφθούν από ερασιτέχνες. Έτσι μειώνεται η πολιτική σημασία των χορών, καθώς δεν απαρτίζονται πια υποχρεωτικά από πολίτες αλλά από εξειδικευμένους επαγγελματίες, ικανούς να ανταπεξέλθουν στις δεξιολογικές απαιτήσεις. Η μουσική παιδεία των νέων γίνεται τώρα κυρίως σε σχολεία όπου εξειδικευμένοι μουσικοί διδάσκουν παιδιά και εφήβους μουσικά όργανα και θεωρητικές αρχές της μουσικής.

Η θεαματική αύξηση των εορτών, που παρατηρείται τον 3ο αι. π.Χ., έχει συνέπεια την αύξηση των επαγγελματιών καλλιτεχνών οι οποίοι από τις αρχές του 3ου αι. οργανώνονται σε συντεχνίες που ονομάζονται *Κοινά* ή *Σύνοδοι των περι τον Διόνυσον τεχνιτών*. Τα μέλη των *Κοινών* αυτών, ανάμεσα τους μουσικοί, ηθοποιοί, ποιητές και άλλοι, συμμετέχουν τόσο στα καθαρά λατρευτικά μέρη των εορτών όσο και στους αγώνες, και δίνουν δωρεάν παραστάσεις εκτός αγώνων. Οι διονυσιακοί τεχνίτες, που προέρχονταν από διάφορα σημεία του ελλαδικού κόσμου, υπήρξαν για αιώνες σημαντικότεροι φορείς πολιτιστικής επιρροής και επικοινωνίας, καταργώντας αποστάσεις και σύνορα σε ολοκληρή την ανατολική Μεσόγειο. Πολλοί από αυτούς συμμετέχουν στις επαναδιδασκαλίες παλαιών δραμάτων που από τον 4ο αι. κ.ε. έγιναν πάγια συνθήματα. Οι τεχνίτες θεωρούνται ως οι βασικοί χρήστες του περίπλοκου συστήματος μουσικής σημειογραφίας που αναπτύχθηκε από τον 5ο αι. στην αρχαία Ελλάδα. Είναι πιθανόν ότι διατηρώντας το συντεχνιακό άβατο ως προς

την πρόσβαση σε κείμενα με μουσική σημειογραφία, υπήρξαν η βασική αιτία για τη μειωμένη διάδοση της παρασημαντικής, καθώς και για την ολοένα μεγαλύτερη απομάκρυνση του ευρέως κοινού από την καθαυτό μουσική πράξη που γίνεται πια ιδιαίτερα περίπλοκη. Ίσως αυτή να υπήρξε μια από τις βασικές αιτίες για την επιβίωση μόνον του στίχου –κατανοητού σε όλους– και όχι της μουσικής –προσιτής μόνον σε λίγους επαγγελματίες– από τις συνθέσεις της αρχαιότητας. Όταν οι Αθηναίοι διονυσιακοί τεχνίτες αναθέτουν στους Δελφούς το κείμενο των ύμνων που εκτέλεσαν στις γιορτές του Απόλλωνα, συνοδευόμενο με μουσική σημειογραφία, αποτυπώνουν στο διπνέες το τέλος που από καιρό είχε αρχίσει να συντελείται: η έννοια της προφορικής παράδοσης, που διείπε για αιώνες ολόκληρη την αρχαία ελληνική μουσική, ανήκε πλέον οριστικά στο παρελθόν. Φυσικά, οι άνθρωποι δεν έπαψαν ποτέ να τραγουδούν και να χορεύουν, μόνον που οι ήχοι των έργων του Αρχιλόχου και του Βακχυλίδη, του Τιμόθεου και του Φιλόξενου βυθίστηκαν σταδιακά στη σιωπή. Πίσω τους έμεινε η γραπτή μαρτυρία του έμ-

μετρου λόγου, καθώς και κάποια, αναμφίβολα σημαντικά κατάλοιπα αρχαίου ρυθμού και μέλους, που όμως δύσκολα ανιχνεύονται στη μουσική της μετά Χριστόν εποχής.

### ΣΗΜΕΪΩΣΗ:

1. Ευριπίδης, «Ηρακλής Μαινόμενος» 676: «Μη ζήσω δίχως μουσική...»

### Βιβλιογραφία:

1. Α. Μαργακού, «Μαριάρινο κυκλαδικό αγαλμάτιο μουσικού από την Αμοργό» στο Ν. Σταμπολίδης (επιμ. εκδ.), *Φως Κυκλαδικόν, Μνήμη Νικολάου Ζαφειρόπουλου*, Αθήνα 1999.
2. Papadopoulou-Belmehti, «Le chant de Penelope», Paris 1994.
3. Ε. Πέλιαν, «Δράμα και μουσική στην αρχαιότητα» (μτφ. από τα γεωμανικά –συνεργασία Ι. Σπηλιωπούλου), Αθήνα 2000.
4. M.L. West, «Ancient Greek Music», Oxford 1992.
5. J.G. Younger, «Music in the Aegean Bronze Age», Jonsered 1998.



▲ Γυναίκες χορεύον σε κύκλο γύρω από γυναίκα μουσικό, που παίζει κιθάρα (φόρμιγγα). Πήλινα ειδώλια όψιμης μινωικής εποχής από το Παλαιόκαστρο, περ. 1400-1100 π.Χ. (Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου Κρήτης).



# Όσον ζης φαίνου,

▲ Πομπή, που έχει φτιάσει μπροστά σε βωμό. Η μουσική συνοδεύει από διπλό αν-λό και λέρα δεσπόζει ενώ η θυσία γίνεται αισθητή μονάχα από το αίμα στον βωμό. Εγχρωμη παράσταση πάνω στην ξύλινη κορινθιακή πλάκα περ. 530-520 π.Χ. (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

Της **ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΠΑΠΑΟΙΚΟΝΟΜΟΥ - ΚΥΠΟΥΡΓΟΥ**

*Μουσικού - Αρχαιολόγου*

**Γ**ΙΑ ΠΟΛΟΥΣ αιώνες, γενική ήταν η πεποίθηση ότι στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχε ουσιαστική ανάπτυξη της μουσικής. Η αδυναμία αποτύπωσης και αναπαραγωγής της μουσικής, κυρίως, όμως, η σχεδόν παντελής έλλειψη γραπτών καταλοίπων της, είχαν δημιουργήσει αυτήν την εντύπωση. Από τον 19ο αιώνα, όμως, διάφορα αρχαιολογικά ευρήματα κίνησαν το ενδιαφέρον των μελετητών, που άρχισαν να συλλέγουν τις κατάσπαρτες πληροφορίες και να προσπαθούν να αναπαραστήσουν τη χαμένη τέχνη. Σήμερα, τα ελάχιστα κατάλοιπα της αρχαίας ελληνικής μουσικής, που έχουμε στη διάθεσή μας, μάς προσφέρουν πολύ μικρή δυνατότητα άμεσης μελέτης της, κατά συνέπεια είμαστε υποχρεωμένοι να καταφεύγουμε στις πολλές και ποικίλες πηγές, που μας παρέχουν πολύτιμες γνώσεις γύρω απ'

το θέμα Οι πηγές αυτές είναι οι ακόλουθες πέντε:

- Τα αρχαία κείμενα. Αυτά τα διακρίνουμε σε δύο κατηγορίες:

α) Σε κείμενα με θέματα άμεσα μουσικά, όπως είναι συγγράμματα και πραγματείες για τη θεωρία της μουσικής, την αρμονία, τη ρυθμική, την μετρική, την ακουστική, τα μουσικά όργανα κ.λπ. Βέβαια, απ' αυτά τα συγγράμματα ελάχιστα είναι τελείως ακέραια.

β) Σε κείμενα που έμμεσα μας παρέχουν πληροφορίες για το θέμα. Δηλαδή μέσα σε κείμενα φιλολογικά, φιλοσοφικά, ιστορικά, στις τραγωδίες και στις κωμωδίες, σε σχόλια λεξικογράφων και σχολιαστών και γενικά σε κάθε είδους αρχαίο κείμενο κρύβονται ή μπορεί να κρύβονται πληροφορίες για τη μουσική και τους μουσικούς.

- Άλλη πηγή πληροφοριών για το θέμα, πηγή εξ ίσου πλούσια με τα αρχαία κείμενα είναι οι πάμπολλες *εικονιστικές παραστάσεις* με θέματα μουσικής. Χιλιάδες αριστουργηματικές παραστάσεις με σκηνές μουσικής από ειδώλια, ανάγλυφα, αγγεία, ξύλινους ή πήλινους πίνακες ζωγραφικής, τοιχογραφίες, ψηφι-





▲ Ο Ορφέας και τα Άγρια Θηρία. Ψηφιδωτό δάπεδο από την Οικία του Ορφέα, Πάφος Κύπρου. 2ος - 3ος μ.Χ. αιώνας (φωτ.: «Οδηγός Ψηφιδωτών Πάφου», έκδοση Πολιτιστικού Ιδρύματος Τραπεζής Κύπρου).

# μηδέν όλως ου λυπού

δωτά, μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για το σχήμα των οργάνων, τον τρόπο παιξίματός τους, την εξελικτική τους πορεία ανά τους αιώνες κ.ο.κ. Μας πληροφορούν επίσης για τη σημασία που είχε η μουσική για την κοινωνία και για την πολιτεία, π.χ. συχνά νομίσματα πόλεων - κρατών απεικόνιζαν κιθάρες ή άλλα όργανα. Βέβαια, πρέπει πάντοτε να λαμβάνεται υπ' όψιν ότι οι καλλιτέχνες, που έκαμαν αυτές τις απεικονίσεις, δεν ήσαν μουσικοί και γι' αυτό είναι εύκολο να έχουν αποτυπώσει και λανθασμένες πληροφορίες, έτσι πρέπει όλο αυτό το υλικό να το ελέγχουμε και να το διασταυρώνουμε.

• Οι ανασκαφές. Οι ανασκαφές έχουν φέρει και φέρνουν συνεχώς στο φως νέα στοιχεία σχετικά με τη μουσική. Μέχρι τώρα έχουμε βρει ένα μικρό αριθμό οργάνων, από τα οποία, όμως, κανένα δεν είναι τελειώς ακέραιο. Πρόκειται κυρίως για αυλούς και σπανιότερα για άλλα όργανα (λύρες, κύμβαλα, υδραύλεις κ.ο.κ.). Τα ευρήματα αυτά είναι ιδιαίτερα πολύτιμα. Εκτός από τα όργανα, μεγάλη σημασία έχουν και άλλα ανασκαφικά ευρήματα, όπως αγγεία, ειδώλια, νομίσματα, επιγραφές, επιτύμβιες πλάκες,

κτηρίσματα τάφων, τοιχογραφίες, ψηφιδωτά, αγάλματα, και άλλα αντικείμενα.

• Η μελέτη της βυζαντινής και της δημοτικής μας μουσικής, καθώς και της μουσικής των λαών της Ανατολικής Μεσογείου είναι επίσης πηγή πληροφοριών για την αρχαία ελληνική μουσική. Βέβαια, οι διαφορές ανάμεσα στην αρχαία ελληνική μουσική και στις μεταγενέστερες αυτές μουσικές δημιουργίες είναι μεγάλες, οι μελετητές, όμως, θεωρούν ότι βασικά στοιχεία της αρχαίας μουσικής έχουν επιβιώσει, αλλού περισσότερο και αλλού λιγότερο έντονα. Έτσι, ο τόσο γνώριμος σε μάς συρτός καλαματιανός χορός, με τον περίεργο χρόνο των 7/8, είναι συνέχεια μιας μορφής του επίτριτου αρχαίου ρυθμού (- υ - -), ενώ ο τσακόνικος χορός, με χρόνο 5/4, είναι η συνέχεια του αρχαίου παίωνος επιβατού (- - / - -) (παιάνος), αλλά και η πεντατονία των τραγουδιών της Ηπείρου πιθανότατα να είναι κατάλοιπο της μουσικής της προϊστορικής εποχής. Με τη μελέτη και τη διερεύνηση όλων αυτών των πολύπλοκων θε-

**Πηγές μελέτης και σωζόμενα μέλη της αρχαίας ελληνικής μουσικής**





◀ **Μουσικός με πεντάχορδη λύρα και ποετή. Τοιχογραφία από την αίθουσα των θρόνων στο μυκηναϊκό «ανάκτορο του Νέστορος» στην Πύλο (αναπαράσταση: Piet de Jong, Μουσείο Χώρας Τριφυλίας).**

μάτων ασχολείται ένας ιδιαίτερος επιστημονικός κλάδος, η εθνομουσικολογία.

- Τα σωζόμενα μουσικά κείμενα. Σκόπημα αφέθηκε τελευταία η αναφορά στα σωζόμενα μουσικά κείμενα, ώστε να δοθεί η ευκαιρία για μια εκτενέστερη παρουσίασή τους, επειδή είναι σπουδαία πηγή μελέτης της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

Γεγονός μοναδικό στην ιστορία της μουσικής των αρχαίων πολιτισμών αποτελεί το ότι οι αρχαίοι Έλληνες επιτόπισαν την πρώτη μουσική γραφή του κόσμου, την παρασημαντική, όπως την ονόμαζαν. Αυτή η γραφή είναι σε γενικές γραμμές αναγνώσιμη σήμερα χάρη στους Πίνακες του Αλυπίου (2ος έως 4ος μ.Χ. αιώνας), όπως μας τους παρέδωσε στο σύγγραμμά του *Εισαγωγή Μουσική*, που έχει σωθεί. Η αρχαία παρασημαντική χρησιμοποίησε 1.620 σύμβολα, που ήταν γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου «ορθά, πλάγια, ανεστραμμένα, ηκρωτηριασμένα», σημεία στίξεως και τόνοι. Οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν διπλή μουσική γραφή, είχαν δηλαδή άλλα σημεία για την οργανική μουσική γραφή (την κρουματογραφία) και άλλα για τη φωνητική (τη μελογραφία), είχαν επίσης και σύμβολα δηλωτικά της χρονικής αξίας των φθόγγων.

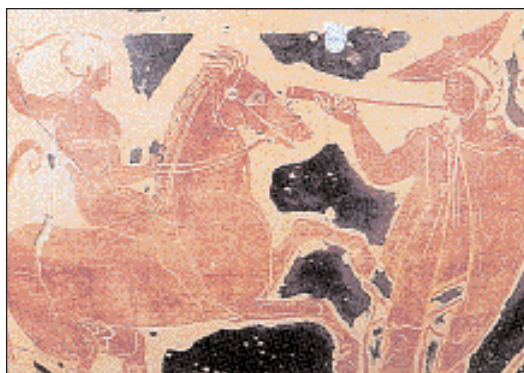
Η ύπαρξη αναγνώσιμης παρασημαντικής θα έπρεπε να μας παρέχει τη δυνατότητα να γνωρίζουμε πολύ καλά την αρχαία μουσική, αυτό, όμως, δεν συμβαίνει, γιατί έχουν φθάσει σε μας ελάχιστα γραπτά λείψανα της μουσικής αυτής, «παρτιτούρες» θα λέγαμε. Αυτά είναι μόνο 61, σύμφωνα με το ιδιαίτερα πολύτιμο για τη μελέτη του θέματος βιβλίο των E. Rohlfmann και M. L. West, που μόλις κυκλοφόρησε (φθινόπωρο του 2001) από τις εκδόσεις Clarendon Press της Οξφόρδης, με τον τίτλο *Documents of Ancient Greek Music*. Στο βιβλίο αυτό παρουσιάζονται αναλυτικά τα μουσικά κατάλοιπα που έχουμε σήμερα στη διάθεσή μας. Αυτά χρονολογούνται από τις αρχές του 5ου π.Χ. αιώνα μέχρι και τον 4ο μ.Χ. αιώνα και, κατά κοινή παραδοχή των μελετητών, μας παραδίδουν αρχαία ελληνική μουσική, άλλοτε φωνητική και άλλοτε οργανική. Κατά καιρούς παρουσιάζονται και άλλα κείμενα σαν μουσικά, αλλά αυτά δεν έχουν ακόμη αναγνωρισθεί σαν μουσικά κατάλοιπα από τους καταξιωμένους μελετητές του θέματος, πράγμα που ακριβώς καταδεικνύει τις δυσχέρειες που υπάρχουν στην ανάγνωση των αρχαίων μουσικών κειμένων.

Λείψανα της αρχαίας μουσικής μας έχουν σωθεί σε διάφορες μορφές. Ετσι έχουμε ένα θραύσμα από πήλινο επίπνητρο, που χρονολογείται στις αρχές του 5ου π.Χ. αιώνα, 41 τμήματα χειρογράφων επί παπύρων, που χρονολο-



◀ **Μαινάδα σε έκσταση κραδαίνει απειλητικά ένα άκρο ελαφοειδούς και ένα ξίφος, που σημαίνουν τον άγριο διασπαράγμό του ζώου. Η παρουσία του ανλητή υποδεικνύει ότι πρόκειται για αναπαράσταση. Ερυθρόμορφη αττική πελίκη περί το 460 π.Χ. (Μουσείο Αρχαιοτήτων Βερολίνου).**

▶ **Νεαρός σαλπικτής δίνει το παράγγελμα για την έναρξη ιππικού αγώνα. Κορινθιακός ερυθρόμορφος σκύφος αττικού τύπου Α. Χρονολογείται στο δεύτερο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).**





► *Μούσα που παίζει έγχορδο μουσικό όργανο στον Ελικώνα, ενώ μία άλλη την παρακολουθεί. Αττική λυκήθος που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Αχιλλέα, 445-440 π.Χ. (Μόναχο, Κρατικές Συλλογές Αρχαιοτήτων. φωτ.: «Ελληνική Τέχνη - Αγγεία», Εκδοτική Αθηνών).*

γούνται από τον 3ο π.Χ. μέχρι τον 4ο μ.Χ. αιώνα και 14 χειρόγραφα επί χάρτου, που είναι βέβαια μεταγενέστερα (μέχρι τον 17ο αιώνα μ.Χ.), αλλά καταγράφουν κείμενα πολύ παλαιότερα και τέλος 5 επιγραφές σε λιθινές επιφάνειες που χρονολογούνται από τα τέλη του 3ου π.Χ. αιώνα μέχρι τον 2ο μ.Χ. αιώνα.

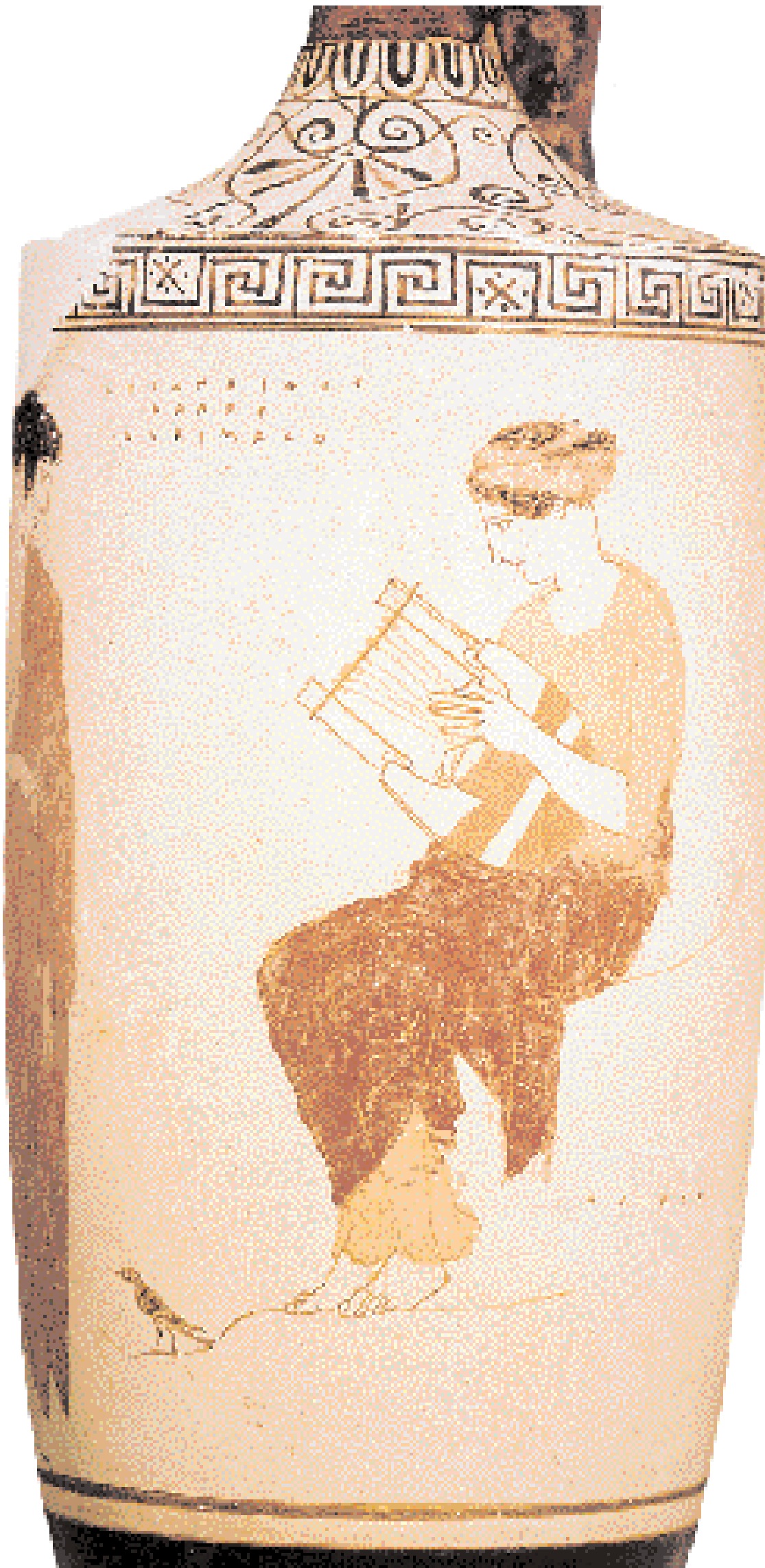
Ο αριθμός 61, φυσικά, είναι πολύ μικρός, το χειρότερο, όμως, είναι ότι από τα μουσικά αυτά κείμενα κανένα δεν είναι πλήρες: εκτός από τη στίλη του Σεικίλου, για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω, όλα τα άλλα μουσικά κείμενα είναι πολύ κολοβωμένα. Συχνά απ' τους παπύρους και τα χειρόγραφα αρκούμεθα να ανακτήσουμε λίγους ή ακόμη και ένα μόνο στίχο με μουσικά σημεία. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τις επιγραφές, και έτσι δεν είναι δυνατόν μόνο απ' αυτά τα στοιχεία να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα της αρχαίας μουσικής.

### Το επίνητρο

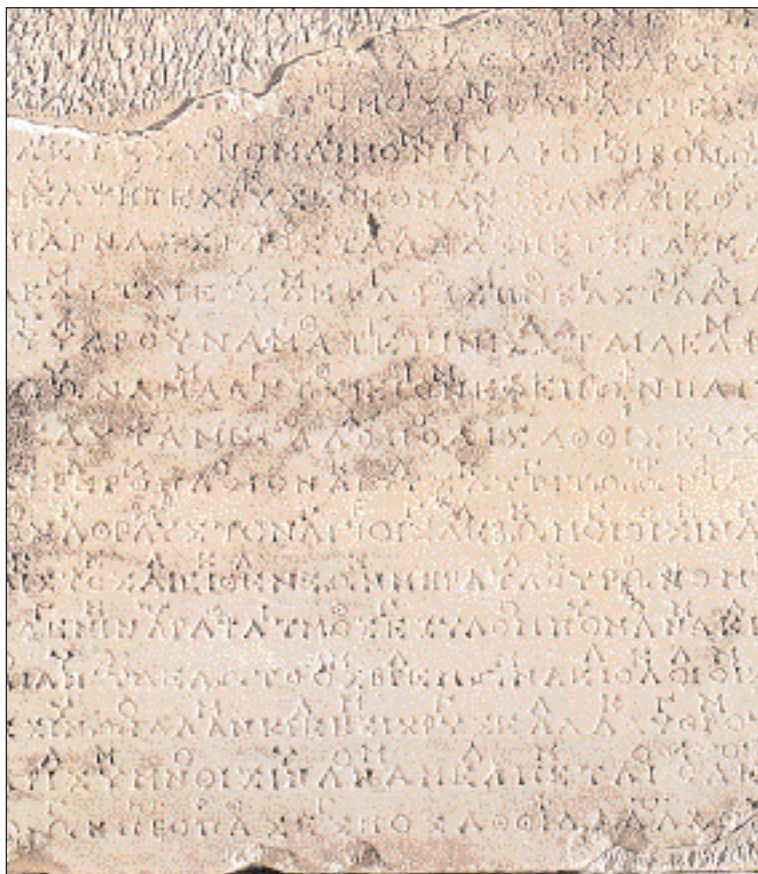
Σαν το παλαιότερο γραπτό λείψανο της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων θεωρείται ένα θραύσμα από πάλινο μελανόμορφο επίνητρο, στο οποίο υπάρχει η παράσταση μιας αμαζόνας, που καλεί με τη σάλπιγγά της τις συντρόφους της στη μάχη. Δίπλα της έχει αποθέσει την ασπίδα και τα ακόντια της. Γύρω από τη μορφή της αμαζόνας διαβάζουμε τις συλλαβές ΤΟ, ΤΗ, ΤΟ, ΤΟ, ΤΕ. Οι συλλαβές αυτές αποδίδουν τον σκοπό του σαλπίσματος της αμαζόνας και είναι το αρχαιότερο δείγμα σημειογραφημένης μουσικής που έχουμε μέχρι σήμερα. Το θραύσμα αυτό από το επίνητρο βρίσκεται στο Μουσείο της Ελευσίνας με αριθμό 907 και χρονολογείται στα τέλη του 6ου ή αρχές του 5ου π.Χ. αιώνα. Επίνητρο ονόμαζαν οι αρχαίοι ένα κομμάτι από ξύλο ή δέρμα, που το προσάρμοζαν οι γυναίκες στο δεξιό τους γόνατο και επάνω του έστριβαν το αδράκτι. Τα πάλινα επίνητρα τα βρίσκουμε, σαν κτερίσματα, σε τάφους νεαρών κοριτσιών συνήθως. Στο επίνητρο της Ελευσίνας δεν έχει χρησιμοποιηθεί η *παρασημαντική*, που θα συναντήσουμε λίγο αργότερα στα άλλα μουσικά κατάλοιπα, εδώ έχουμε κάτι σαν να λέγαμε σήμερα: do, mi, do, do, re.

### Χειρόγραφα

Τα περισσότερα σε αριθμό κατάλοιπα της αρχαίας ελληνικής μουσικής (συνολικά 55) μας έχουν σωθεί σε χειρόγραφα, τόσο σε παπύρους, κυρίως από την Οξύρρυγχο της Αιγύπτου, όσο και σε χειρόγραφους κώδικες χάρτου. Τα χειρόγραφα αυτά σήμερα φυλάσσο-







▲ Απόσπασμα από τον ύμνο στον Απόλλωνα, που χαραχτηκε στην εξωτερική επιφάνεια τοίχων του μαρμάρινου Θησαυρού των Αθηναίων στους Δελφούς. Δεύτερο μισό 2ου αι.π.Χ. (φωτ.: «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», Εκδοτική Αθηνών).

νται σε μεγάλες βιβλιοθήκες ή μουσεια της Δυτικής Ευρώπης (στη Βιέννη, Βενετία, Οξφόρδη - Ashmolean Museum, Λονδίνο, Βερολίνο, Οσλο, Νεάπολη, στο Πανεπιστήμιο του Λέιντεν Ολλανδίας), της Αμερικής (στα Πανεπιστήμια του Γέιλ και του Μισιγκαν), του Καΐρου, καθώς και σε ιδιωτικές συλλογές.

- Οι Πάπυροι.

Από τους πάπυρους αρχαιότεροι θεωρούνται δύο:

Ο πάπυρος του Πανεπιστημίου του Λέιντεν της Ολλανδίας (Inv. P. 510), που αποκτήθηκε στα 1971 και χρονολογείται προ του 250 π.Χ. Ο πάπυρος αυτός μας διαφύλαξε δύο αποσπάσματα από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδου, βρίσκεται, όμως, σε πολύ κακή κατάσταση. Στα αποσπάσματα αυτά υπάρχουν τμήματα από τους στίχους 784 - 794 και 1499 - 1509 με μουσικά σύμβολα, συνολικά 18, φωνητικής μουσικής, πιθανώς και οργανικής παρασημαντικής.

Ο πάπυρος G 2315 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Αυστρίας, στη Βιέννη, περιέχει ένα απόσπασμα από τον *Ορέστη του Ευριπίδου* επίσης. Ο πάπυρος αυτός χρονολογείται γύρω στο 200 π.Χ. και διατήρησε τα μεσαία τμήματα 7 στίχων από την αντιστροφή του δεύτερου στάσιμου της τραγωδίας (στίχοι 338 - 344), με τα μουσικά τους σημεία, συνολικά 48. Η αρχή και το τέλος των στίχων είναι κατεστραμμένα. Από τη μελέτη διαφόρων στοιχείων προκύπτει ότι η ίδια μουσική πρέπει να συνόδευε και τους στίχους 322 - 328 της στροφής στο ίδιο στάσιμο. Στο απόσπασμα αυτό του *Ορέστη* εκτός από τα φθογγόσημα της φωνητικής μουσικής έχουμε και φθογγόσημα οργανικής μουσικής, στοιχείο που αποδεικνύει ότι τα δράματα εκτός από τραγούδι είχαν και οργανική μουσική,

προφανώς αυλού ή κιθάρας. Αυτό που καθιστά ιδιαίτερα πολύτιμο το απόσπασμα αυτού του πάπυρου είναι ότι εδώ έχουμε πολύ μεγάλη πιθανότητα αυτή η μουσική σύνθεση να είναι η πρωτότυπη μελοποίηση του ίδιου του Ευριπίδου, αφού γνωρίζουμε ότι οι τραγικοί ποιητές ήταν συγχρόνως και οι μελοποιοί των έργων τους.

Οι υπόλοιποι πάπυροι περιέχουν μεγαλύτερα ή μικρότερα τμήματα από γνωστές ή άγνωστες τραγωδίες, κωμωδίες και οργανικές μουσικές συνθέσεις. Στους νεότερους, χρονολογικά, πάπυρους ανήκει και ένας (Pap. Oxy. 1786) που χρονολογείται στον 3ο έως 4ο μ.Χ. αιώνα και περιέχει ένα αρκετά εκτενές απόσπασμα από κάποιο χριστιανικό ύμνο στην Αγία Τριάδα. Αυτό αποδεικνύει ότι οι Χριστιανοί των πρώτων αιώνων χρησιμοποίησαν την αρχαία ελληνική παρασημαντική για να καταγράψουν την εκκλησιαστική μουσική τους.

- Οι Κώδικες.

Από χειρόγραφους κώδικες (επί χάρτου) έχουμε τα εξής κατάλοιπα:

Σε 9 κώδικες μας έχουν σωθεί συνολικά 14 ή 15 ποιήματα του Μεσομήδους, ενός μουσικού από την Κρήτη, που υπήρξε ο ευνοούμενος μουσικός του αυτοκράτορα Αδριανού (2ος μ.Χ. αιώνας). Τα χειρόγραφα χρονολογούνται από τον 13ο έως τον 17ο αιώνα, καταγράφουν, όμως, τα ποιήματα του Μεσομήδους, που είναι έργα του 2ου μ.Χ. αιώνα, μαζί με τη μουσική τους σημειογραφία.

Από άλλους 3 χειρόγραφους κώδικες μας έχουν σωθεί έξι χωριστές οργανικές μελωδίες. Πρόκειται για έξι σύντομες οργανικές συνθέσεις γνωστές σαν συνθέσεις «του Ανωνύμου του Bellermann» (του πρώτου εκδότου), που έχουν μικρή καλλιτεχνική σημασία και προφανώς είναι παραδείγματα μουσικών μαθημάτων.

## Επιγραφές

Εκτός από το επίνητρο, τους πάπυρους και τα χειρόγραφα, μας έχουν σωθεί και πέντε επιγραφές χαραγμέ-

νες σε λίθινες επιφάνειες, οι οποίες, εκτός από τα ποιητικά κείμενα που φέρουν χαραγμένα, μας διέσωσαν και τη μουσική που τα συνόδευε. Οι επιγραφές αυτές είναι:

*Η επιγραφή από την Επίδαυρο.* Η επιγραφή αυτή βρέθηκε στην Επίδαυρο, στον περίβολο του ναού του Ασκληπιού το 1977 και δημοσιεύθηκε το 1980. Διατηρεί απόσπασμα από έναν ύμνο στον Ασκληπιό. Το κείμενο του ύμνου είναι σε εξάμετρα και καλύπτει δέκα στίχους, δυστυχώς όχι πλήρεις. Στην επιγραφή αυτή υπάρχουν φθογγόσημα μόνο στον πρώτο στίχο, προφανώς και στους υπόλοιπους στίχους χρησιμοποιούσαν την ίδια μελωδία. Η επιγραφή χρονολογείται στον 3ο μ.Χ. αιώνα, αλλά θεωρείται ότι καταγράφει σύνθεση παλαιότερη κατά πολλούς αιώνες. Σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Επίδαυρου.

*Οι δύο μεγάλοι Δελφικοί Ύμνοι* είναι σημαντικότερο κατάλοιπο της αρχαίας μουσικής. Οι ύμνοι αυτοί βρέθηκαν το 1893 στους Δελφούς και είναι χαραγμένοι σε λίθινες στήλες, που ήταν εντοιχισμένες στον εξωτερικό τοίχο του Θησαυρού των Αθηναίων. Οι επιγραφές αυτές μας διέσωσαν μεγάλα αποσπάσματα χορωδιακών συνθέσεων που παρουσιάστηκαν στους Δελφούς από μεγάλες χορωδίες Αθηναίων επαγγελματιών μουσικών («Βάκκου μέγας εσμός ιερός τεχνιτών ένοικος πόλει Κεκροπία»), με την ευκαιρία των *Πυθίων* του 128 π.Χ. Από τους ύμνους αυτούς έχουμε τα μεγαλύτερα αποσπάσματα αρχαίας μουσικής. Οι στήλες των ύμνων αυτών εκτίθενται στο Μουσείο των Δελφών.

*Η πρώτη στήλη, ο παιάν του Αθήναιου,* βρέθηκε σε τέσσερα θραύσματα και, όταν αποκαταστάθηκε, μας έδωσε μεγάλα αποσπάσματα ενός χορωδιακού έργου, ενός παιάντος προς τιμήν του Απόλλωνα, απ' τον οποίο διασώθηκαν λίγο - πολύ ακέραιοι τριάντα τρεις στίχοι και μερικά ακόμη αποσπάσματα άλλων στίχων. Σε όλους τους στίχους, πάνω από τα γράμματα του ποιητικού κειμένου, υπάρχουν τα σύμβολα της φωνητικής μουσικής ση-

► Ο μονικός αγώνας του Απόλλωνα (αριστερά με την κιθάρα) με τον Μαρούα (δεξιά, με διπλό αυλό), παρουσία του Σκύθη. Το μαχαίρι στο δεξί χέρι του τελευταίου, προδικάζει την τιμωρία (γδάρσιμο) που περιμένει τον Μαρούα για την αλαζονεία του να αμφισβητήσει την ανωτερότητα του θεού. Ανάγλυφη πλάκα από τη βάση της Μαντίνειας, περ. 320 π.Χ. (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).







◀▶ Αριστερά η Στήλη του Σεικίλου (2ος μ.Χ. αι.) και δεξιά η μονοκλή της μεταγραφής. Η στήλη εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο της Κοπεγχάγης (φωτ.: Van Kooten).

**ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΤΟΥ ΣΕΙΚΙΛΟΥ**

C Z̄ Z̄̄ K I Z̄ Ī  
 Ο - σον ζῆς, φεί - νου,  
 K̄ Ī Z̄̄ Ī K̄ Ō C̄ Ō Φ̄  
 μη - βάν δ - λως αὐ λυ - πού,  
 C K Z̄ i k̄ i k̄ C̄ Ō Φ̄  
 πρὸς δ - λι - γαν ἰ - στί τὰ ζῆν.  
 C K Ō i Z̄̄ K̄ C̄ C̄ C̄ X̄ T̄  
 τὰ τέ - λος δ' χρό - νος ἀπ - ει - τί.

μειογραφίας, της «μελογραφίας».

Η δεύτερη στήλη, ο παϊάν του Λιμήνιου, βρέθηκε σε δέκα θραύσματα και, όταν αποκαταστάθηκε, μας παρουσίασε πλούσια αποσπάσματα από σαράντα στίχους ενός παιάνα προς τιμήν του Απόλλωνα. Και εδώ το ποιητικό κείμενο συνοδεύεται από τη μουσική σημειογραφία, αλλά, αν και η μουσική συνοδεύει χορωδιακό έργο, η παρασημαντική είναι οργανική, έχουμε δηλαδή «κρουματογραφία».

Οι στήλες με τους δύο Δελφικούς ύμνους μας διαφύλαξαν, βέβαια, τα εκτενέστερα δείγματα αρχαίας ελληνικής μουσικής, τα οποία, όμως, δεν είναι πλήρη, οι στήλες έχουν πολλές φθορές, σε πολλά σημεία τα φθοροσώματα έχουν φθαρεί, ενώ λείπουν και τμήματα από τις στήλες.

Επιγραφή από τα Μύλασα. Πρόκειται για δύο τεμάχια με αποσπάσματα ενός ή περισσοτέρων ποιητικών έργων, όπου τα κεφαλαία γράμματα του κειμένου συνοδεύονται από φθοροσώματα. Το ένα τεμάχιο έχει κείμενο σε 14 στίχους και το άλλο σε 20 στίχους, αλλά δεν σώζεται ούτε μία ακέραη λέξη, καθώς από κάθε στίχο απέμεινε μόνο μια συλλαβή. Τα φθοροσώματα βρίσκονται από ένα πάνω από κάθε συλλαβή του κειμένου και μόνο σε ένα σημείο έχουμε τρεις συνεχείς φθόγγους. Η επιγραφή χρονολογείται στον 1ο π.Χ. αιώνα και βρέθηκε κοντά στα Μύλασα της Καρίας, στη Μικρά Ασία, σε κάποιο ιερό της τοπικής θεότητας Σινούρι. Σήμερα είναι άγνωστο το πού βρίσκεται και η μελέτη της γίνεται από δημοσιευμένη φωτογραφία της.

Η στήλη του Σεικίλου. Η στήλη του Σεικίλου είναι το μόνο κατάλοιπο της αρχαίας μουσικής που έχει φθάσει ακέραιο μέχρι τις μέρες μας. Πρόκειται για ένα λίθινο επιτάφιο κιονίσκο του 2ου μ.Χ. αιώνα. Βρέθηκε στα 1883 στο Αϊδίνι της Μ. Ασίας, στις αρχαίες Τράλλεις, κατά τις εργασίες κατασκευής σιδηροδρομικής γραμμής, και ακο-

λούθησε τις τύχες της οικογένειας του διευθυντού της εταιρείας που κατασκεύαζε τη γραμμή αρχικά στη Σμύρνη (στο Μπουτζά) και αργότερα στη Κωνσταντινούπολη, στη Στοκχόλμη, στη Χάγη, για να αγορασθεί τελικά από το Εθνικό Μουσείο της Κοπεγχάγης, όπου και εκτίθεται από το 1966.

Η στήλη φέρει επιγραφή, που χωρίζεται σε δύο τμήματα. Το πρώτο τμήμα έχει την αφιέρωση, χωρίς μουσικά σύμβολα: «Εικών η λίθος ειμί, τίθησί με Σεικίλος ένθα μνήμης αθανάτου σήμα πολυχρόνιον», δηλαδή: «εγώ η πέτρα είμαι εικόνα, με βάζει εδώ ο Σεικίλος σαν μνημείο αθάνατης μνήμης, που θα διαρκέσει πολλά χρόνια».

Το δεύτερο τμήμα της στήλης είναι το κυρίως επιτάφιο και είναι ένα μικρό τετράστιχο «σκόλιον» (τραγουδι σύμμοσιου), που συνοδεύεται από μουσική. Το ποιήμα είναι ένα εγκώμιο στην καλοπέραση. «Όσον ζης φαίνου, μηδέν όλως συ λυπού, προς ολίγον εστί το ζην, το τέλος ο χρόνος απαιτεί», σε ελεύθερη μετάφραση: «όσο ζεις να λάμπεις, καθόλου να μη λυπάσαι, η ζωή είναι λίγη, ο χρόνος οδηγεί στο τέλος». Η μουσική που το συνοδεύει έχει απλή μελωδική γραμμή, ο τονισμός της είναι λεκτικός (ακολουθεί τον τονισμό των λέξεων), ο ρυθμός απλός, η μεταγραφή της στη σύγχρονη σημειογραφία εύκολη. Τα φθοροσώματα συνοδεύονται και από σημεία ενδεικτικά της χρονικής τους αξίας. Ολόκληρη η σύνθεση έχει μόνο 37 φθόγγους, έτσι αν και είναι το μοναδικό ακέραιο μουσικό κείμενο που διαθέτουμε, είναι πολύ σύντομη σύνθεση για να μπορέσει να μας δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα της μουσικής της αρχαιότητας.

### Χαμένη για πάντα

Γενικά όλη αυτή η ποικιλία των πηγών μελέτης της αρχαίας ελληνικής μουσικής απαιτεί μια πολύπλευρη προσέγγι-

ση. Μουσικοί, θεωρητικοί της μουσικής, μουσικολόγοι, εθνομουσικολόγοι, κατασκευαστές οργάνων, μελετητές της μετρικής και του χορού, φιλόλογοι - ελληνοιστές, αρχαιολόγοι, ιστορικοί, παπυρολόγοι, μαθηματικοί, φυσικοί θα πρέπει να ενώσουν τις γνώσεις, τους προβληματισμούς και την εμπειρία τους και να δώσουν απαντήσεις στα πάμπολλα ερωτήματα που εγείρονται γύρω από τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Αλλά και μια τέτοια συνεργασία δεν θα μπορέσει εύκολα να μας ξαναδώσει τη χαμένη για πάντα, ίσως, τέχνη της αρχαίας μας μουσικής, γιατί, αν και γνωρίζουμε αρκετά για το σύστημα των μουσικών συνθέσεων των αρχαίων από θεωρητική πλευρά, έχουμε πλήρη αδυναμία ανασύστασης των συνθέσεων. Για να προχωρήσουμε στην ανάπλαση της μουσικής εκείνης θα πρέπει να βρεθούν πλήρη μεγάλα μουσικά έργα, ακέραια αρχαία μουσικά όργανα, σύγχρονα των μουσικών αυτών συνθέσεων, οι εκτελεστές των οργάνων ή οι τραγουδιστές να μπορέσουν να αντιληφθούν πώς τα χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι συναδελφοί τους και ακόμα η γλώσσα μας να βρει και πάλι τη χαμένη της προσωπεία. Βέβαια, η μελέτη της αρχαίας μουσικής δεν θα σταματήσει εξαιτίας όλων αυτών των δυσκολιών, έως ότου, όμως, ικανοποιηθούν αυτές οι προϋποθέσεις, όλες οι προσπάθειες αναπαραγωγής της μουσικής των προγόνων μας, υπό μορφή συναυλιών ή ηχογραφήσεων, όσο ωραίες και αν είναι, θα μένουν μόνο στο χώρο της εικασίας.

**Η στήλη του Σεικίλου είναι το μόνο κατάλοιπο αρχαίας μουσικής που έχει διασωθεί ακέραιο**

▼ Το παλαιότερο γραπτό λείψανο της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων θεωρείται το μελανόμορφο επίνητρο με παράσταση αμαζόνας, που βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ελεονίνας. Αποδίδεται στον ζωγράφο της Σαπφούς και χρονολογείται στο τέλος του 6ου με αρχές του 5ου αι. π.Χ. (φωτ.: Van Kooten).



# Φιλοσοφίας μεν ούσης

Τον **ΝΕΣΤΟΡΑ ΤΑΪΗΛΟΡ**

Συνθέτη, Θεωρητικού

«...φιλοσοφίας μεν ούσης  
μεγίστης μουσικής»,  
Πλάτωνος *Φαίδων* (61a)

**Κ**ΑΝΕΙΣ δεν μπορεί να αμφισβητήσει το γεγονός ότι η ευρωπαϊκή φιλοσοφική σκέψη αρχίζει με τους αρχαίους Έλληνες. Η ανακάλυψη του δραστήριου ερευνητικού πνεύματος είναι δική τους προσφορά και πηγάζει από τη συνείδηση που απέκτησε ο άνθρωπος για την ίδια του την ύπαρξη, μέσα από τις πολυάριθμες προσπάθειές του για την ορθολογική σύλληψη της Φύσης. Στην Ινδία, πρόδρομος του φιλοσόφου είναι ο ιερέας, που βυθίζεται στα ανεξερεύνητα βάθη του εαυτού του. Στην αρχαϊκή Ελλάδα, αντίθετα, η κατάκτηση της γνώσης δεν γίνεται ενδοσκοπικά, αλλά στηρίζεται στο βλέμμα που τα μάτια στρέφουν δραστήρια προς τα έξω. Έτσι, όπως επισημαίνει και ο Bruno Snell<sup>1</sup>, οι πρόδρομοι των Ελλήνων φιλοσόφων, οι αοιδοί, έχουν ως κύρια δραστηριότητα τη δράση και τη θέαση, την πράξη και τη θεωρία (η κυριολεκτική ερμηνεία της θεωρίας είναι η «θέαση»), οι οποίες συμπλέκονται μεταξύ τους με έναν ιδιότυπο τρόπο.

Η μουσική, από την άλλη μεριά, ως η ανώτερη εκδήλωση του αφηρημένου στον κόσμο της νοητής πραγματικότητας, αποτέλεσε την βασική πηγή αποκάλυψης των συμβολικών δυνάμεων του θείου. Ήδη από την εποχή του Ησιόδου (8ος αι. π.χ.), οι Μούσες τραγουδούν το παρελθόν, το παρόν, και το μέλλον, τη γένεση των θεών και, επομένως, τη γένεση του ζωντανού και έλλογου κόσμου. Τρεις αιώνες αργότερα, ο Πίνδαρος περιγράφει τις Μούσες να υμνούν τη δημιουργία της κοσμικής τάξης και τη βαθύτερη ανακάλυψη του νοήματος της ύπαρξης. Μέσω της τέχνης, επομένως, η ψυχή αληθεύει, δηλαδή πραγματώνει την αλήθεια. Η καταγωγή αυτής της ιδέας βρίσκεται στον Αριστοτέλη (*Ηθικά Νικομάχεια*, κεφ.3), όπου δίπλα στην τέχνη αναφέρεται και η γνώση, η επιστήμη. Έτσι, τέχνη και επιστήμη, μουσική και φιλοσοφία, συμβαδίζουν από πολύ νωρίς στην κατονομασία του *γνωρίζειν* με το πιο ευρύ νόημα (Χάιντεγκερ, Μ., *Η Πρόελευση του Έργου Τέχνης*, Δωδώνη 1986).

Βλέπουμε λοιπόν, ότι για τους αρχαίους Έλληνες οι έννοιες της μουσικής και της φιλοσοφίας αλληλοεπικαλύπτονται, αποτελώντας δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Η απόλυτη γνώση εκδηλωνόταν μέσα από την πραγμάτωση του πνευματικού και του δημιουργικού στη γήινη διάσταση, ενώ αυτή η δραστηριότητα οδηγούσε με τη σειρά της στην έκσταση και τη βιωματική ένωση με το θείο. Αυτή η βασική σκέψη αποτέλεσε τον κύριο μοχλό πάνω στον οποίο βασίστηκαν οι αρχαίοι για τη σύλληψη του σταθερού, του απόλυτου και του αληθινού. Και είναι αυτό ακριβώς που κάνει τη προσφορά τους μοναδική σε σχέση με τους προγενέστερους πολιτισμούς. Η συνείδηση των βαθιών γνωσιολογικών ερωτημάτων που συνδέουν το φαινομενικό με το πραγματικό βρίσκουν για πρώτη φορά μια ολοκληρωμένη έκφραση μέσα από τις επιστήμες (τέχνες) της μουσικής και της φιλοσοφίας.

## Η Αρμονία των Πυθαγορείων

Η τάση να κατανοήσει ο άνθρωπος σαφέστερα την κοσμική τάξη, που εκδηλώνεται ήδη από τον Όμηρο και θεμελιώνεται με τον Ησίοδο, οδηγεί γύρω στα 600 π.Χ.

στην αναζήτηση ενιαίων αρχών, με σκοπό την προσέγγιση του θείου ως περιεκτική ενότητα. Όπως ο Τυρταίος ή ο Σόλων ύμνησαν μια αρετή, όπως ο Θαλής θε-

ώρησε ένα στοιχείο της Φύσης, το νερό, ως αρχή και ουσία όλων των όντων, έτσι και στη μουσική, ο Πυθαγόρας (περ. 572-500 π.Χ.), έκανε την πρώτη θεωρητική τεκμηρίωση των κλητικών σχέσεων μέσα από την ανάπτυξη της έννοιας του αρμονικού κοσμοειδώλου. Αυτή η στροφή από την πολλαπλότητα στην ενότητα, από την Αισχύλια «πολυωνυμία» των θεών στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στον *Αγαμέμνονα* στη σταδιακή ανάδειξη του Δία ως επιτηρητή της κοσμικής τάξης ανάμεσα στους ολύμπιους θεούς, ήταν μια ιδιαίτερα σημαντική και γόνιμη περίοδος για την αρχαία ελληνική σκέψη. Κάτω από την κυριαρχία του Δία, κάθε σύγχυση και ταραχή που επικρατούσε στην εποχή των Τιτάνων βαθμιαία περιορίζεται, εδραιώνοντας την ομόνοια και την αρμονία. Αυτό ήταν το θέμα του τραγουδιού που τραγουδήθηκε στους γάμους του Κάδμου και της Αρμονίας. Ο Κάδμος παντρεύεται την Αρμονία, και έτσι το μέτρο και η τάξη επικρατούν στη γη (Snell, Β., βλ. Σημειώσεις).



▲ «*Η Σχολή των Αθηνών*» (1509-1511). Τοιχογραφία του Ραφαήλ στην «Αίθουσα της Υπογραφής» των διαμερισμάτων του πάπα Ιουλίαν Β΄ στο Βατικανό. Ο ζωγράφος απεικονίζει μορφές συγχρόνων του, με αμφίεση αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων: ο Λεονάρντο για Βίντσι ως Πλάτων, ο Μιχαήλ Αγγελος ως Δημόκριτος και ο Μπραμάντε ως Ενκλείδης. Στο κέντρο ο Πλάτων (αριστερά, με το χέρι να δείχνει προς τα άνω, προς τον κόσμο των ιδεών) και ο Αριστοτέλης (που με έμφαση δείχνει τον πραγματικό κόσμο).

Η αρμονία με την πλατύτερή της έννοια, αποτελούσε για τους Πυθαγορείους, το ιδεατό εκείνο σημείο γύρω από το οποίο συσπειρώνεται η κοσμική ύλη. Ανεξάντλητη, άφθαρτη και αμετακίνητη, αποτελεί τη μετενσωμάτωση του κοσμικού σχεδίου στη γη. Για τους Πυθαγορείους, η κρυμμένη αυτή νομοτέλεια της αρμονίας της Φύσης, βρισκόταν στους αριθμούς. Ο αριθμός αποτελεί τη συστατική αρχή του κόσμου και η Φύση συντίθεται με όμοιο τρόπο όπως και οι αριθμοί. Επεκτεινόμενες αυτήν την ελαστικής προέλευσης σκέψη και στη μουσική, αλλά και αντίστροφα, ξεκινώντας από τη μουσική και την εξέταση των μουσικών αναλογιών οι Πυθαγόρειοι επέκτειναν αυτή τη σκέψη σε μια γενική θεωρία, σύμφωνα με την οποία τα στοιχεία του υλικού κόσμου είναι αριθμοί ή απομι-



# μεγίστης μουσικής



μήσεις αριθμών. Τα μαθηματικά και η μουσική (κυρίως μετά τη σχολή του Αρχύτα του Ταραντίνου, (400-350 π.Χ.), αρχίζουν να προβάλλονται σαν δύο αδελφικά πεδία έρευνας, με τον αριθμό να ξεπερνά το όριο ενός απλού αριθμητικού ή υπολογιστικού μέσου, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του απόλυτου συμβόλου της έσχατης πραγματικότητας. Αναζητώντας τους αιώνιους νόμους του σύμπαντος, κοντά στη μουσική και την αριθμητική, προστίθεται και η γεωμετρία και η αστρονομία, δημιουργώντας το λεγόμενο *τετραόδιο*, που εξέφραζε τις τέσσερις αρχές της σοφίας. Οι πειραματικές αποδείξεις του Πυθαγόρα μέσα από τη χρήση του μονόχορδου και ο συσχετισμός των θεμελιακών μουσικών διαστηματικών ειδών με την *τετρακτύ* (η τετρακτύς σχηματίζεται από τους τέσ-

σερις πρώτους ακέραιους αριθμούς, όπως ακριβώς και οι μουσικές συμφωνίες της οκτάβας [2:1], της πέμπτης [3:2] και της τετάρτης [4:3]), κατέστησε δυνατό τον συνδυασμό της εγκοσμιότητας με την υπερβατικότητα, των παραστάσεων της καθημερινής εμπειρίας με τα ιδανικά αρχέτυπα της ύπαρξης. Στο δυϊστικό αυτό μεταφυσικό σύστημα, διέκριναν ένα «τέλειο» και ένα «ατελές», θεωρώντας ότι ο μικρόκοσμος «κάτω από το φεγγάρι» αποτελεί τη διάθλαση της ακατάλυτης συμμετρίας του έναστρου μακρόκοσμου, και ότι η παραπεμπτική αυτή σχέση οδηγεί σε μια διαλεκτική όπου αποκαθίσταται η χαμένη ενότητα του ατομικού με το καθολικό.

Μέσα, λοιπόν, από την εκστατική ενατένιση επιτυγχάνεται η άρση της αντίθεσης ανάμεσα στο εγώ και τον

εξωτερικό κόσμο, δημιουργώντας βιώματα που είναι εσωτερικά και εξωτερικά συγχρόνως. Ξεπερνώντας τα παραπετάσματα της ατομικής συνειδησης, κυριευμένος από τη μυστικότητα της νύχτας, ο άνθρωπος επιστρέφει σε αυτό το οποίο τον χώρισε όταν γεννήθηκε, στην καθολική συνειδηση. Σε αυτό το μεθεκτικό πλαίσιο θα πρέπει να αναζητηθεί και η βαθύτερη σημασία της αναφοράς στην «αρμονία των σφαιρών»<sup>2</sup>. Πέρα, δηλαδή, από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά αυτής της θεωρίας, σύμφωνα με την οποία τόσο τα μέρη όσο και ολόκληρη η διάταξη του σύμπαντος εκφράζεται με τις ιδιότητες των αριθμών και της μουσικής κλίμακας, κρύβεται και η ανορθωτική λειτουργία της μουσικής<sup>3</sup>.

## Το υπερβατικό στοιχείο στον Πλάτωνα

Ο Πλάτων (428-347 π.Χ.), επεδίωξε να γνωρίσει το θείο, ακολουθώντας τον δύσκολο δρόμο της φιλοσοφίας, μιας φιλοσοφίας που ως παράγωγο του αττικού διαφωτισμού προσπαθεί να θεμελιώσει την πίστη ότι υπάρχει κάτι εκεί έξω που είναι μεγαλύτερο από τον άνθρωπο, και ότι ο θεός είναι το μέτρο για όλα τα πράγματα. Αντίθετα λοιπόν από τον Ισοκράτη και τους σοφιστές, που είχαν την άποψη ότι ο άνθρωπος είναι το μέτρο για όλα τα πράγματα, ο Πλάτων (*Φαίδων* 65, 75d), προτάσσει την υπερβατική μορφή του απόλυτα Ωραίου, που δεν βλέπεται με τα μάτια, αλλά συλλαμβάνεται εννοιολογικά μόνο από το νου. Αυτή η μεταφυσική οντολογία, που στρέφεται στο αιώνιο ον (*αεί ον*), καθοδηγεί και τις σημαντικές παρατηρήσεις που έκανε για τις τέχνες γενικά και για τη μουσική ειδικότερα. Όπως οι Πυθαγόρειοι είχαν ήδη χαρακτηρίσει τα πράγματα απομιμήσεις των αριθμών, έτσι και ο Πλάτων έβρισκε μια σχέση ισοδυναμίας ανάμεσα στις εμπειρικές ενδείξεις με το λογικό ιδεώδες της ουσίας. Ανάμεσα στον ανώτερο κόσμο της ου-

σίας και στον κατώτερο κόσμο της γενέσεως, έβρισκε την ίδια σχέση ομοιότητας που υπάρχει ανάμεσα στις πρωταρχικές εικόνες - τύπους (*παρδείγματα*) και στις απομιμήσεις τους (*είδωλα*). Αυτό το εξέφρασε με την έννοια της μιμήσεως (*Windelband - Heimsoeth, Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας, ΜΙΕΤ 1991, τ. Α'*).

Επεκτείνοντας αυτήν τη θεωρία εξάρτησης του ένυλου κόσμου από τον κόσμο των ιδεών και της συνάφειας αριθμού και ουσίας, ανέπτυξε και τη θεωρία του περί ήθους, του συσχετισμού, δηλαδή των μαθηματικών οντοτήτων με τα ηθικά ιδεώδη και, παραπέρα, την εξήγηση της ψυχικής κατάστασης του ανθρώπου μέσα από την ανάλυση των γνωρισμάτων των μουσικών τρόπων (*αρμονιών*). Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, στις μελωδίες υπάρχουν «απεικονίσεις» χαρακτήρων και ψυχικών διαθέσεων («*εν τοις μέλεσιν αυτοίς έστιν μιμήματα των ηθών*», Πολιτ. 1340a 38). Το ήθος συνδέεται με τις *αρμονίας*, τα συστήματα των οκτώ φθόγγων, με τον ακόλουθο τρόπο: η λυδική αρμονία χαρακτηρίζεται θρηνώδης, η φρυγική ενθουσιώδης και εκστατική, ενώ η δωρική ήταν αρρενωπή και σοβαρή<sup>4</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, η «συναρμολόγηση» των φθόγγων



► Ο Απόλλων - Λεπτομέρεια από τη «Σχολή των Αθηνών» του Ραφαήλ.





◀ Ο Πυθαγόρας με τη θεωρία της μαθηματικής αρμονίας, όπως απεικονίζεται από τον Ραφαήλ στο κάτω αριστερό μέρος της «Σχολής των Αθηνών».

γων αποτελεί το μέτρο για τη δημιουργία του ήθους, που αιώνες αργότερα κατηγοριοποιήθηκε από τον Κλεωνείδη (2ος αι. μ.Χ.) σε διασταλτικό (αυτό δηλαδή που οδηγεί στο ανδρικό φρόνημα), συσταλτικό (αυτό που οδηγεί σε χαμηλό φρόνημα) και σουχαστικό (καθησυχαστικό. Βλ. Neubecker, A., J., *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, Οδυσσεάς, και Κλεωνίδου, *Εισαγωγή Αρμονική*, Θεσσαλονίκη 1990, κεφ. 13). Επίσης, η θεωρία του για τη γνώση ως «ανάμνηση», ότι οι ψυχές πριν από τη γήινη ζωή τους έχουν οι ίδιες «δει» τις καθαρές «μορφές» της πραγματικότητας μέσα στον ασώματο κόσμο, έχει άμεση σχέση με την ίδια την προέλευση της μουσικής, αφού από την εποχή του Ησιόδου οι Μούσες θεωρούνται θυγατέρες της Μνημοσύνης. Με αυτό το σκεπτικό, το βαθύτερο νόημα της μουσικής δεν αναδύεται από την αισθητηριακή αντίληψη αυτής, αλλά μέσα από το ενέργημα αυτό προσφέρεται στην ψυχή η ευκαιρία να ξαναθυμηθεί τη γνώση που ήδη υπήρχε μέσα της. Όταν ο Πίνδαρος λέει (*Παιάν* 7b, 18) «τυφλό είναι το πνεύμα του ανθρώπου που ζητά να ερευνήσει τον βαθύ δρόμο της σοφίας χωρίς την

βοήθεια των Μουσών», υπογραμμίζεται η σημασία αυτής της πνευματικής στάσης απέναντι στην «αθέατη» πλευρά της μουσικής «αρμονίας», που συνδέεται με τις μυστικές ρίζες της ύπαρξης.

Κάτω από αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο αλληγορικός μύθος του Ηρώς στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας* (614b-621d). Στο εδάφιο αυτό, ο Σωκράτης διηγείται την ιστορία του Ηρώς, γιου του Αρμενίου, του οποίου η ψυχή συνόδευε τις ψυχές άλλων νεκρών στη τελική κρίση τους, αλλά κατόπιν, με θαυμαστό τρόπο, επανερχόταν στο σώμα του. Ειδικότερα, η ουράνια μουσική του μύθου αποκτά θεωρητική σημασία, μέσα από την παράσταση των τροχιών της σελήνης, του ήλιου, των πέντε πλανητών, και την εξομοίωση της ταχύτητας περιφοράς των σφονδύλων αυτών, με διάφορους μουσικούς ήχους. Η πυθαγόρεια επίδραση σε αυτήν την παράξενη, φανταστική ιστορία και η σύνδεσή της με την «αρμονία των σφαιρών» είναι φανερή. Επιπλέον, η σύνδεση του μυστηρίου του θανάτου με τη μουσική όπου κοινός τόπος τους

είναι το εκστατικό δέος (Χριστόπουλος, Μ., *Οι Θεότητες της Μουσικής στην Ομηρική και Αρχαϊκή Ποίηση*, Αθήνα 1985), δεν θα πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας. Το γεγονός ότι σε κάθε σφόνδυλο επιβραίνει μια Σειρήνα που τραγουδάει έναν τόνο και όλες μαζί τραγουτούν μια αρμονία (617b-c), υπογραμμίζει τον συνοδευτικό ρόλο των Σειρήνων στο πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο, έναν ρόλο, που ήδη από την ομηρική παράδοση, έχει σκιαγραφηθεί με εικόνες μοναδικής ποιητικής ομορφιάς (βλ. Ομήρου *Οδύσσεια*, μ 39-46, 182-191). Το μαγικό τραγούδι των Σειρήνων και η υποσχέσή τους σε κάθε ταξιδιώτη, που τις ακολουθεί, για περισσότερη γνώση, μας βοηθάει να διευρύνουμε την αντίληψή μας για τον μυσταγωγικό ρόλο της μουσικής στην αρχαιότητα και να εξηγήσουμε γιατί ο συγκεκριμένος μύθος έχει προκαλέσει κατά καιρούς πολυάριθμες ερμηνείες και σχόλια.

### Αριστοτέλης-Αριστόξενος

Παρότι οι φιλοσοφικές διατυπώσεις του Αριστοτέλη είχαν ως αφετηρία τις

θεωρίες του Πλάτωνα και του Εύδοξου (ο Εύδοξος ήταν ο πρώτος του δάσκαλος), σταδιακά διαφοροποιείται από την ιδεαλιστική τους προσέγγιση φθάνοντας σε μια πλήρη αντιστροφή της ιεράρχησης των όντων. Στον Πλάτωνα, όπως είδαμε, η ύψιστη ύπαρξη ανήκει στις ιδέες, ενώ τα πράγματα τα ενταγμένα στον χρόνο και στον χώρο είναι απλώς απεικασμάτα τους. Στον Αριστοτέλη υπάρχει μόνο το συγκεκριμένο επιμέρους πράγμα. «Αν θέλαμε να χρησιμοποιήσουμε μια εικόνα», σημειώνει ο During πάνω στο θέμα αυτό (βλ. Σημειώσεις, During, I.), «θα λέγαμε πως ο Πλάτων στρέφει τα μάτια της ψυχής του προς τα πάνω, «θεάται» το σχήμα της σφαίρας και αναρωτιέται: «Πώς μπορώ να εξηγήσω το σφαιρικό σχήμα μέσα στον κόσμο των αισθήσεων; Ο Αριστοτέλης, αντίθετα, παίρνει τη σφαίρα στα χέρια του: το δικό του ερώτημα θα ξεκινήσει από αυτήν» (βλ. τον περιφημο πίνακα του Ραφαήλ, που παριστάνει τη θεμελιώδη διαφορά των δύο στοχαστών).

Βασική πεποίθηση του Σταγειρίτη φιλόσοφου ήταν η αρχή ότι κάθε φιλοσοφική κρίση πρέπει να έχει ως αφετηρία το *consensus omnium*, ό,τι δηλαδή, έχει ήδη λεχθεί και έχει κερδίσει την αναγνώριση όλων. Ο Βολτέρος στο *Φιλοσοφικό του Λεξικό* (Voltaire, *Philosophical Dictionary*, Penguin 1985), όταν επισημαίνει ότι οι λαϊκές ρήσεις αποτυπώνουν αυτό που συμβαίνει βαθιά στις καρδιές των ανθρώπων, θα πρέπει να είχε κατά νου τη θεωρία του Αριστοτέλη. «*Ανάμεσα στους Ρωμαίους*», λέει, «η *sensus communis* υποδήλωνε όχι μόνο την κοινή λογική, αλλά την ανθρωπιά και την ευαισθησία». Αυτή η καλλιέργεια της ανθρωπιάς και της ευαισθησίας είναι και η ευρύτερη έννοια της «οικείας νδονής», που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης για να ορίσει τη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή της τραγωδίας με την ίδια τη δομή της δράσης. Η κυρίαρχη αντίληψη του Αριστοτέλη είναι ότι η ιδιότητα αυτή ευχαρίστηση που προκαλεί η τραγωδία, αποτελεί τον στόχο που επιδιώκει ο ποιητής. Ο Πλάτων αντιμετωπίζει την ιδέα της αισθητικής νδονής και απόλαυσης με σκεπτικισμό, μια που γι' αυτόν, αξιόπαινη τέχνη είναι μόνο εκείνη που «τέρπει τους άριστους και μορφώνει τον άνθρωπο» (*Νόμοι*, 658e-659). Στον Αριστοτέλη όμως, το ένα δεν αποκλείει το άλλο. Με την αριστοτέλεια «δημοκρατική» αντίληψη για τα πράγματα, επομένως, τονίζεται η λειτουργική διάσταση της μουσικής μέσα στην ελεύθερη κοινωνική πράξη (μια πρώτη διατύπωση, ενδεχομένως, των αρχών της *Gebrauchsmusik* του 20ού αιώνα!), καθώς και ο σκεπτικισμός του απέναντι στην αφηρημένη ενασχόληση με τη τέχνη χωρίς κοινωνικό έργο. Κατά παρόμοιο τρόπο, η πλατωνική θεωρία της γνώσεως ως ανάμνηση αναδιατυπώνεται επαγωγικά από τον Σταγειρίτη φιλόσοφο, για να καταλήξει στην αναγνώριση του γενικού από το επιμέρους. Αντίθετα, λοιπόν, από τον Πλάτωνα, για τον Αριστοτέλη «δεν υπάρχει ανάμνηση, ούτε γνώσεις που τις έχουμε με τη γέννησή μας. Οι πρώτες βασικές εντυπώσεις που αποκτούμε με τις αισθήσεις κα-



τατάσσονται με τη βοήθεια της κοινής αισθήσεως και «αποθηκεύονται» στη μνήμη ως παραστάσεις. Από παραστάσεις που επαναλαμβάνονται γεννιούνται οι γενικές έννοιες. Μπορούμε, επομένως, να διακρίνουμε άμεσα το γενικό στο επιμέρους, και μέσω του επιμέρους φτάνουμε με κάποιο τρόπο στη γνώση του γενικού» (βλ. Σημειώσεις, During, I.).

Η νηφάλια αντικειμενικότητα και η επιστημονική επιχειρηματολογία του Αριστοτέλη, είχε άμεσο αντίκτυπο στην εξέλιξη της μουσικής θεωρίας, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τον μαθητή του, Αριστόξενο τον Ταραντίνο (375/360 π.χ.-;). Ο Αριστόξενος υπήρξε η πιο σημαντική μορφή στον χώρο της θεωρίας της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα, ασκώντας τη μεγαλύτερη επίδραση σε αυτόν το τομέα, όπως άλλωστε καταμαρτυρούν τα ύστερα συγγράμματα του Κλεονείδη (2ος αι. μ.Χ.), του Γαυδέντιου (2ος/3ος αι. μ.Χ.), του Αλύπιου (3ος/4ος αι. μ.Χ.), και άλλων. Αν και ο Αριστόξενος ήταν πολυγραφότατος, τα περισσότερά του έργα έχουν χαθεί, με μοναδική εξαίρεση τα *Ρυθμικά Στοιχεία* και τα *Αρμονικά Στοιχεία*. Το βασικό διαφοροποιητικό στοιχείο ανάμεσα στη προσέγγιση του Αριστοτέλη και των μαθητών του σε σχέση με αυτήν των προκατόχων του –τους οποίους χαρακτηρίζει με το συγκεντρωτικό όνομα «Αρμονικοί»– είναι ο κατηγορηματικός τρόπος με τον οποίο αποκρούει την οικοδόμηση της μουσικής θεωρίας αποκλειστικά πάνω σε μαθηματικούς υπολογισμούς. Αντίθετα λοιπόν, από τους Πυθαγόρειους, που εξαρτούσαν και ήλεγχαν τις μουσικές ποιότητες με βάση τον μαθηματικό λόγο, ο Αριστόξενος αναγνωρίζει ως αποφασιστικό στοιχείο την αντίληψη διά μέσου των αισθήσεων, που όμως πρέπει να εκτιμηθούν και να ταξινομηθούν από τον νου. Η θεμελιώδης αυτή αρχή, πως οι θεωρίες οφείλουν να βρίσκονται σε συμφωνία με τα φαινόμενα, συμβαδίζει απόλυτα με τη θεωρία της *sensus communis* του Αριστοτέλη. Τούτο βέβαια, δε σημαίνει πως ακόμη όπου προσάγονται ως αποδεικτικά στοιχεία δεδομένα της εμπειρίας, στη συνολική εκτίμηση αγνοείται ο ρόλος της θεωρίας. Διότι για τον Αριστόξενο, εκείνο που είχε σημασία, δεν ήταν ο διαχωρισμός των δύο προσεγγίσεων, αλλά η διαλεκτική τους σχέση.

## Μεταγενέστεροι φιλόσοφοι

Σε αδρές γραμμές, θα λέγαμε, ότι κατά τους αλεξανδρινούς χρόνους, οι επίγονοι αυτής της πνευματικής κληρονομιάς του λαμπρού παρελθόντος, κινούνται ανάμεσα σε δύο πόλους, με τους νεοπλατωνιστές φιλόσοφους και μουσικογράφους από τη μια, να επεκτείνουν τις ιδεαλιστικές θεωρίες των Ελεατών, των Πυθαγορείων, και του Πλάτωνα, και τους Περιπατητικούς, τους Στωικούς, και τους Ακαδημαϊκούς από την άλλη, να υπερασπίζονται τον εμπειρισμό του Αριστοτέλη. Στους αιώνες της ρωμαϊκής κυριαρχίας, μολονότι γράφτηκαν πολλές αξιόλογες πραγματείες πάνω στη μουσική και τη φιλοσοφία, δεν περιέχο-

► *Ο Ευκλείδης με την τελειότητα της γεωμετρίας, όπως απεικονίζεται από τον Ραφαήλ στο κάτω δεξιό μέρος της «Σχολής των Αθηνών».*



νται στοιχεία που θα μπορούσαν να ανατρέψουν τις βασικές θέσεις των προκατόχων τους.

Σημαντική, ωστόσο, για την εξέλιξη της πλατωνικής σκέψης κατά τη δεύτερη αυτή περίοδο, είναι η συμβολή του Πλωτίνου (204-270 μ.Χ.) και του Πρόκλου (412-485 μ.Χ.). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και στο έργο των δύο, είναι η εκτενής ανάλυση των περιώνυμων πλατωνικών όρων της μέθεξης και της μίμησης, ιδίως σε συνάρτηση με τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Για τον Πρόκλο, ο ποιητής-δημιουργός είναι ένας θείος ποιητής, παιδί της Μούσας, που «με την φιλόσοφο θεωρία του προσεγγίζει την αλήθεια των όντων»<sup>5</sup>. Η ποίηση είναι συνεπώς, θεόπνευστη και θεαγωγός, αφού η ένωση με το Εν «παίρνει τον χαρακτήρα απλότητας και εκστάσεως, που θεωρείται θαύμα και μυστήριο». Παρόμοια, και η μουσική δημιουργία «φανερώνει τις πολύπλοκες συνειδησιακές δομές που τη γέννησαν, ενώ η εσωτερική κοινωνία της ψυχής με το μουσικό έργο της προσδίδει την ετοιμότητα να υπερβεί τις διαδικασίες της δημιουργίας του και να ανάγεται στις δομικές αρχές από τις οποίες απορρέει η φύση της ψυ-

χής» (βλ. Σημειώσεις, Μάνος. Α.).

Στον μουσικοθεωρητικό χώρο, εξαιρετικά σημαντικές είναι οι πραγματείες του Κλαυδίου Πτολεμαίου (108-163/168 μ.Χ.), του Νικόμαχου του Γερασπνού (2ος αι. μ.Χ.), και του Αριστέδη Κοϊντλιανού (1ος/3ος αι. μ.Χ.). Και οι τρεις χαρακτηρίζονται ως θεωρητικοί νεοπλατωνικής κατεύθυνσης, αν και σε πολλά σημεία προσπαθούν να επαναδιαπραγματευθούν την αριστοξενία αισθητική της συμπεριφορικής αντιμετώπισης του ήχου ως ενός ρευστού, πολυδιάστατου πλέγματος συγκινησιακών ερεθισμάτων, μέσα από τη συμφιλίωσή του με τα αυστηρά μαθηματικά πρότυπα των Πυθαγορείων.

Όμως, όπως κάθε ιστορία, έτσι και αυτή, πρέπει κάπου να σταματήσει. Ελπίζω ο αναγνώστης να δικαιολογήσει την απουσία ονομάτων και έργων που κάλλιστα θα μπορούσαν να προβάλλουν ίσες αξιώσεις με όσα έχουν συμπεριληφθεί, αλλά που η μνεία τους θα μετέτρεπε τη σύντομη αυτή επισκόπηση σε ένα σύμφυρμα βιβλιογραφικών παραπομπών. Οι σκέψεις που παρουσιάστηκαν είναι, πιστεύω, αρκετές για να αποτελέσουν το ερέθισμα

για περαιτέρω γενικεύσεις και αλληλοσυσχετισμούς. Αυτή, άλλωστε, είναι και η μεγάλη ομορφιά της μουσικής και της φιλοσοφίας, η ικανότητά τους να αγκαλιάζουν όλα τα όνειρα που πλάθονται με τα νεύματά τους, χωρίς να ταυτίζονται αποκλειστικά με κανένα.

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Snell, B., «Η Ανακάλυψη του Πνεύματος - Ελληνικές ρίζες της Ευρωπαϊκής Σκέψης», ΜΙΕΤ 1989.

2. Κατά τους Kirk-Raven-Schofield, η θεωρία αυτή πρωτοδιατυπώθηκε από μέλη του κύκλου του Φιλόλαου (5ος αι. π.χ.). Βλ. «Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι», ΜΙΕΤ 1990.

3. Τσίηλορ, Ν., «Η Αρμονία των Πυθαγορείων - Η Μαθηματική έννοια της Αρμονίας στο Μουσικό Σύστημα των Πυθαγορείων», Νεφέλη 2000.

4. During, I., «Ο Αριστοτέλης - Παρουσίαση και Ερμηνεία της σκέψης του», ΜΙΕΤ 1999.

5. Μάνος, Α., «Εν και Πολλά, Η Λειτουργία της Μεθέξεως στο Μεταφυσικό σύστημα του Πρόκλου», Ελληνική Εταιρεία Φιλοσοφικών Μελετών 1990.



# Μουσικά όργανα



▲ Απόλλων κιθαρωδός με επιτάχορδη κιθάρα σε ερυθρόμορφη πελίκη αθηναϊκού εργαστηρίου, περ. 475 π.Χ. (Συλλογή Νιάρχου, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης).

► Σάντρος παίζει διπλό αυλό. Παράσταση σε αιπική ερυθρόμορφη οinoχόη, έργο του «Ζωγράφου του Glouchou» από την Αθήνα, 530 π.Χ. (Κέμπριτζ, Μουσείο Φιζόνιλιαν).



Του **ΑΝΤΩΝΙΟΥ Ι. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ**

Θεωρητικού της μουσικής, συνθέτη και ερευνητή της αρχαίας ελληνικής μουσικής

**Ο**Ι ΑΡΧΑΙΟΙ Έλληνες έχουν πλούσιότετη μουσική παράδοση. Τα σωζόμενα τεκμήρια είναι διάσπαρτα σε όλον τον ευρύτερο Ελλαδικό χώρο και εντοπίζονται, ακόμη και σήμερα, στο τρίγωνο που σχηματίζεται από την κεντρική και βορειοανατολική Ασία μέχρι τη βορειοδυτική Ευρώπη και τη βορειοδυτική Αφρική.

Η μουσική επιτελούσε βασικότετη λειτουργία σε προσωπικό, κοινωνικό και εθνικό επίπεδο, η δε παιδεία των νέων περιελάμβανε οπωσδήποτε την εκμάθηση τραγουδιού, χορού και λύρας. Ακόμη και η εκφορά του λόγου ήταν μελωδική.

Για τα μουσικά όργανα ειδικότερα, πληροφορίες αντλούμε από κυκλαδικά ειδώλια της Εποχής του Χαλκού (2800 π.Χ.), τοιχογραφίες από τη Θήρα και τη Μινωική Κρήτη (1600 π.Χ.), αγγειογραφίες, αγάλματα, ανάγλυφα, επιγραφές, ψηφιδωτά, θραύσματα μουσικών οργάνων, φιλοσοφικά, ιστορικά και επιστημονικά έργα, σωζόμενες συνθέσεις και θεωρητικά μουσικά συγγράμματα.

*Ποια ήταν και πώς παίζονταν τα μουσικά όργανα στην αρχαία Ελλάδα*

## Έγχορδα

Τα έγχορδα παίζονταν με τα δάκτυλα ή με πλήκτρο ή και τα δύο συγχρόνως και ονομάζονταν *κρουστά*, εκ του *κρούειν τας χορδάς*. Τοξωτά έγχορδα -που παίζονταν με δοξάρι- δεν υπήρχαν στην Ελλάδα. Τα γνωστότερα έγχορδα ήταν η λύρα, η κιθάρις (μεγαλύτερη λύρα, ογκωδέστερη, με περισσότερες χορδές και δυνατότερο ήχο), η βάρβιτος (μεγάλη λύρα με μακριές χορδές και βαρύ ήχο), το τρίγωνο (είδος μικρής άρπας, φρυγικής, αιγυπτιακής ή συριακής προέλευσης), το επιγόνιον (μοιάζει με το σημερινό κανονάκι και παίζεται με πλήκτρο, ξαπλωτό επάνω στα γόνατα), η πανδουρίς (που διατηρεί και σήμερα το ίδιο όνομα και μοιάζει με λαούτο), η σαμβύκη (που μοιάζει με την πανδούρα, αλλά έχει τις χορδές πλάγια), το σιμίκιον (που μοιάζει με το επιγόνιον) και η άρπα (που εμφανίζεται μετά το 450 π.Χ.).

Η λύρα ήταν το εθνικό όργανο των αρχαίων Ελλήνων, το πλέον διαδεδομένο και σημαντικό. Συνδεόταν με τη λατρεία του Απόλλωνα, εθεωρείτο ιερό και έχαιρε ιδιαίτερου σεβασμού. Ο ήχος της ήταν διαυγής, γαλήνιος, ευγενής, σοβαρός και αρρενωπός, πράγμα που επιβεβαιώνεται από τις σχετικές έρευνες και τις σύγχρονες ανακατασκευές. Εξαιτίας όλων αυτών των χαρακτηριστικών της, η λύρα υπήρξε το κύριο όργανο για την εκπαίδευση των νέων. Παίζονταν σε κοινωνικές εκδηλώσεις, αίθουσες διδασκαλίας, και γενικότερα σε κλειστούς χώρους. Η κιθάρις, αντιθέτως, ήταν όργανο για επαγγελματίες, πικρό, βαρύ και πολυπλοκότερης κατασκευής. Επομένως ήταν κατάλληλο για ανοιχτούς χώρους, δημόσιες εορτές, αγώνες, τελετές και διαγωνισμούς. Το τραγούδι με συνοδεία λύρας ή κιθάρας ονομάζεται *λυρωδία* ή *κιθαρωδία* αντίστοιχα, ενώ η εκτέλεση έργων χωρίς φωνητικά μέρη ονομάζεται *ψιλή κιθάρισις*.

Η λύρα εφευρέθηκε από τον Ερμή, ο οποίος σε βρεφική ηλικία έκλεψε τα βόδια του Απόλλωνα και





▲ Μαινάδα παίζει  
τύμπανο. Παράστα-  
ση σε αττική ερ-  
θρόμορφη σιάμνο,  
περ. 420 π.Χ.  
(Εθνικό Αρχαιολο-  
γικό Μουσείο, Νά-  
πολη).

κρύφτηκε σε μια σπηλιά. Εκεί βρήκε ένα καύκαλο κελώνας, το *πχειόν*, το τρύπησε κατάλληλα και από τις τρύπες πέρασε δύο κέρατα, τους *πίχεις* ή *κέρατα*. Κατόπιν ένωσε το επάνω άκρο των κεράτων με ένα ξύλο, τον *ζυγόν*, πάνω στο οποίο έδεσε τρεις ή τέσσερις ή επτά χορδές, φτιαγμένες από τένοντες ή έντερα, τις *νευράς* ή *χορδάς*. Αφού κάλυψε το πχειό με μεμβράνη από δέρμα, για να πάλλεται και να μεταδίδει τον ήχο, τέντωσε τις χορδές μέχρι το κάτω μέρος του καύκαλου και τις στερέωσε επάνω σε μία μικρή ξύλινη πλάκα, το *χορδοτόνιον*. Λίγο ψηλότερα από το χορδοτόνιο είχε στερεώσει μια κοντή οριζόντια γέφυρα από ξύλο ή κόκαλο, τον *μαγά*, πάνω στον οποίο ακουμπούσαν οι χορδές, απομονώνοντας έτσι το πλπτόμενο και παλλόμενο τμήμα τους. Στη βάση της λύρας ήταν προσαρμοσμένο ένα δερμάτινο λουρί, ο *τελαμών*, το οποίο δενόταν στον αριστερό πήχυ. Το όργανο έτσι, στηριζόταν στο αριστερό χέρι, αφήνοντας ελεύθερο τον καρπό, ώστε τα

δάκτυλα να παίζουν τις χορδές. Το σώμα της λύρας ακουμπούσε στο στήθος του εκτελεστή. Το δεξί χέρι έπληττε τις χορδές με τα δάκτυλα ή κρατούσε ένα κοκκάλινο πλήκτρο, όπως γίνεται σήμερα με την πένα της κιθάρας. Όταν ο Απόλλων ανακάλυψε την κλοπή και παραπονέθηκε στον Δία, ο Ερμής, για να εξευμενίσει τον Απόλλωνα, του πρόσφερε τη λύρα. Αργότερα, ο Απόλλων δώρισε τη λύρα στον Ορφέα, που δίδαξε τον Θάμυρι και τον Λίνο, και ο τελευταίος τον Αμφίωνα. Ο Ορφέας όμως κατασπαράχθηκε από τις Μαινάδες, στη Θράκη, η λύρα του έπεσε στη θάλασσα, και την βρήκαν κάποιοι ψαράδες, που την έδωσαν στον Τέρπανδρο. Οι μύθοι αυτοί τείνουν να καθιερώσουν τη θρακική καταγωγή της λύρας.

Στα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ., ο μεγάλος μύστης Πυθαγόρας προσέθεσε στη λύρα μια 8η χορδή. Οι μουσικοί μπορούσαν πλέον να παίζουν μία ολοκληρωμένη οκτάφθογγη κλίμακα. Από τον 5ο αιώνα π.Χ. μέχρι και τους κλασικούς χρόνους προστέθηκαν





◀ Σαπφώ και Αλκαιοί με βάρβινο σε αιτικό οinouδοχείο περί το 470 π.Χ. (Μόναχο, Κρατική Συλλογή Αρχαιοτήτων).

σταδιακά τέσσερις ακόμη χορδές. Η προσθήκη της 12ης χορδής αποδίδεται στο Μελανιπίδη και στον Τιμόθεο (450-357 π.Χ.). Ο μεγάλος ποιητής Πίνδαρος, ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, όμως, ήταν αντίθετοι στις καινοτομίες σχετικά με το ιερό αυτό όργανο.

Το χόρδισμα ποίκιλλε, ανάλογα με το κομμάτι και την αρμονία, δηλαδή τον τρόπο ή την κλίμακα που ήταν γραμμένο. Η μελωδία πάντως, περιείχε το πολύ 12 νότες, διότι, η λύρα είχε 8 και η κίθαρις 8 έως 12 χορδές, που η καθεμία αντιστοιχούσε σε μία μόνο νότα.

## Επνευστά - κρουστά

Τα επνευστά όργανα ήταν κατασκευασμένα α) από ξύλο ή καλάμι ή κόκαλο, όπως οι αυλοί (ή διαυλος), η σύριγξ (ή αυλός του Πανός), η σπανιότατη μονοκάλαμος σύριγξ (σημερινή φλογέρα των βοσκών) και το επιτόνιον (μικρός αυλός που έδινε τον τόνο στη κορωδία), β) από χαλκό, όπως η σάλπιγξ, που δεν χρησιμοποιήθηκε για μουσικούς σκοπούς, γ) από ποικίλα υλικά, όπως η ύδραυλις του Κτησιβίου (285-222 π.Χ.), που είναι πρόδρομος του εκκλησιαστικού οργάνου, και ο άσκαυλος, που είναι ο πρόδρομος της δικής μας τζαμπούνας και της σκωτσέζικης γκάιντας.

Το σημαντικότερο και διασημότερο πνευστό όργανο των Ελλήνων ήταν ο διαυλος. Είτε μαζί με τη φωνή (αυλωδία) είτε μόνος του (αυλητική), έπαιξε ξεχωριστό ρόλο στην κοινωνική ζωή, τις τελετές (ιδιαίτερα προς τιμήν του Διονύσου και του Βάκχου), στους Εθνικούς Αγώνες (Πύθια, Παναθήναια, Ισθμια, Νέμεα), στην τραγωδία, στις πομπές, στα συμπόσια και στον χορό.

Η καταγωγή του αυλού φαίνεται πως είναι φρυγική. Ως πρώτος αυλητής φέρεται ο Υαγνίς, που δίδαξε την τέχνη στο γιο του, το Μαρσύα, που με τη σειρά του δίδαξε τον Ολυμπο. Κατ' άλλους, ο αυλός εφευρέθηκε από την Αθηνά. Όταν όμως η θεά είδε το πρόσωπό της να καθρεφτίζεται στα νερά μιας λίμνης παραμορφωμένο από το φύσημα, πέταξε το όργανο μακριά, αυτό έπεσε στη Φρυγία και το βρήκε ο βοσκός Μαρσύας. Κατά τον Διόδωρο Σικελιώτη, ο αυλητής Μαρσύας προκάλεσε σε αγώνα τον Απόλλωνα με την κιθάρα του. Ο Απόλλων, εκφραστής της ελληνικής παράδοσης και της εθνικής τέχνης, της κιθάρισης, νίκησε και έγδαρε το Μαρσύα, εκπρόσωπο της ξένης πολιτιστικής επίδρασης και διείσδυσης. Η αφαίρεση του δέρματος του Μαρσύα από τον Απόλλωνα συμβολίζει επίσης την αποκάλυψη και την απελευθέρωση του εκστατικού χαρακτήρα της μουσικής, από τις δυνάμεις της σοφίας και του κάλλους. Ο αυλός ήταν συνδεδεμένος με τη Διονυσιακή λατρεία και λόγω του «οργιαστικού» του χαρακτήρα δεν χρησιμοποιήθηκε στην εκπαίδευση των νέων. Παρ' όλ' αυτά όμως, η αυλητική τέχνη ήταν πολύ σεβαστή και περιζήτητη.

Στην κλασική εποχή, ο διαυλος αποτελείται από δύο καλαμένιους ή ξύλινους ή κοκάλινους - από το μπριαίο ελαφιού - κυλινδρικούς σωλήνες, τους βόμβυκες, τρυπημένους με πέντε τρύπες ο καθένας, μία για κάθε δάκτυλο. Στο επάνω μέρος του σωλήνα προσαρμόζονταν ένας διαμπερής βολβός, ο όλμος, και το υφόλμιον, που συγκρατούσε τον όλμο. Στην επάνω οπή του όλμου έμπαινε η γλωττίδα, απ' όπου φύσαγε τον αέρα ο εκτελεστής. Η γλωττίδα ήταν φτιαγμένη από δύο λεπτά καλάμια, τα οποία ο εκτελεστής δάγκωνε μέσα από τα χείλη, όπως στο σημερινό όμποε. Το φύσημα απαιτούσε αρκετή δύναμη και προκαλούσε παραμόρφωση του προσώπου, οπότε ο αυλητής φορούσε γύρω από το κεφάλι, ένα δερμάτινο ιμάτιο με μία τρύπα μπροστά από το στόμα, τη φορβειά. Τα ονόματα των αυλών ποίκιλλαν ανάλογα με την προέλευση, τη χρήση τους, το ύψος των φθόγγων, το σχήμα κ.ά.

Τα κρουστά όργανα ήταν κυρίως ασιατικής προέλευσης, δεν είχαν το ρυθμικό ρόλο που έχουν τα σημερινά και δεν χρησιμοποιήθηκαν για καθαρά μουσικούς σκοπούς, αλλά για τελετές και λατρείες «οργιαστικού» τύπου, ιδιαίτερα προς τιμήν της Κυβέλης και του Διονύσου ή του Βάκχου. Το τύμπανο ήταν μία δερμάτινη μεμβράνη τεντωμένη επάνω σε ξύλι-

▼ Παράσταση αυλητή. Διακρίνονται οι βόμβυκες, ο όλμος και η φορβειά. Ερυθρόμορφος αμφορέας, αρχές 5ου αι. π.Χ. (Βρετανικό Μουσείο).





► «Η Αρμονία». Ελαιογραφία του Ν. Γύζη, 1893 (Ωδείο Αθηνών).



νο κυκλικό πλαίσιο, διαμέτρου 30 έως 50 εκατοστών και παιζόταν με το δεξί χέρι. Τα κρόταλα ήταν ό,τι και οι σημερινές ξύλινες καστάνιες. Τα μεταλλικά κρόταλα ονομάζονταν κύμβαλα. Τα κρέμβαλα ήταν καστάνιες στηριγμένες σε ειδικό στέλεχος, το *ρόπτρο*. Τα σειστρα ήταν συρμάτινες κουλούρες περασμένες σε ξύλινες ράβδους.

### Φωνητική και οργανική μουσική

Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα ήταν κυρίως φωνητική, μονωδιακή ή χορωδιακή. Ήταν επίσης μονοφωνική, ο εκτελεστής δηλαδή έπαιζε στο όργανο ό,τι τραγουδούσε με τη φωνή, για περισσότερη ευκρίνεια στη μελωδία. Η μουσική ήταν άμεσα εξαρτημένη από την ποίηση. Η μελωδία βασιζόταν στην

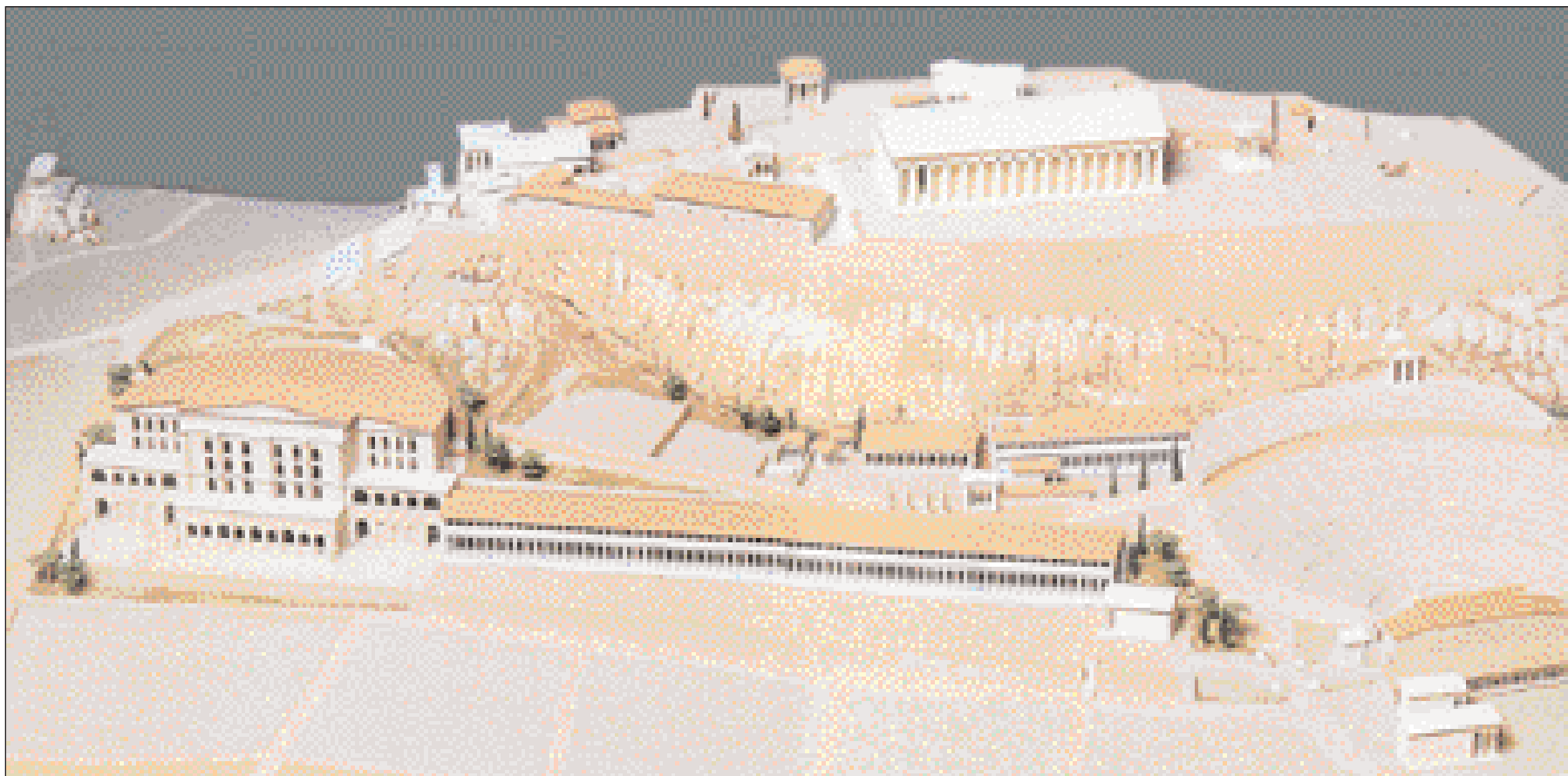
*προσωδία*, δηλαδή στους κανόνες του ποιητικού λόγου που ρυθμίζαν: α) την άνοδο ή την κάθοδο του τονικού ύψους (συχνότητας) της φωνής ανάλογα με το ποια συλλαβή έφερε το γραμματικό σημείο τονισμού Η *οξεία* έδειχνε το ανέβασμα, η *βαρεία* το κατέβασμα και η *περισπωμένη* το ανεβοκατέβασμα της φωνής, και β) τη διάρκεια των συλλαβών -επομένως και των μουσικών φθόγγων- όπου μία μακρά συλλαβή είχε τη διπλάσια διάρκεια από μία βραχεία.

Ο μουσικός ρυθμός καθοριζόταν από το ποιητικό μέτρο, δηλαδή από την επαναλαμβανόμενη διαδοχή σταθερού αριθμού μακρών και βραχειών συλλαβών (που ονομάστηκε *πους*) και όχι από τον δυναμικό τονισμό, όπως συμβαίνει σήμερα, καθώς δυναμικός τονισμός δεν υπήρχε στον ποιητικό λόγο.

Από τον 6ο αιώνα π.Χ., έχουμε εμφάνιση της ορ-

γανικής μουσικής χωρίς τραγούδι. Ο αυλιτής Σακάδας ο Αργεῖος κέρδισε τους τρεις πρώτους *Πυθικούς αγώνες* - 586, 582 και 578 π.Χ. - με την εκτέλεση του *Πυθικού Νόμου* για σόλο αυλό, που έκτοτε έγινε έργο κλασικό. Το 558 π.Χ., προστίθεται και η *ψιλή κιθάρις* στους *Πυθικούς αγώνες*. Τον 5ο αιώνα, ο Μελανιππίδης εισάγει την οργανική εισαγωγή στον *διθύραμβο*. Το σολιστικό παίξιμο εκτιμάται όλο και περισσότερο από το κοινό και εισάγεται στα συμπόσια και τους αγώνες.

Οι οικείες σε μας συνθετικές τεχνικές της πολυφωνίας και της ομοφωνίας, καθώς και η ορχηστρική σκέψη της δυτικής μουσικής ήταν τελείως άγνωστες στους αρχαίους Έλληνες. Οι κλασικές τραγωδίες, όμως, αποτέλεσαν αφορμή και πρότυπο για τη δημιουργία της όπερας (~1600). ❧



# Χρήση Θεάτρων και

Της **ΕΛ'ΕΝΗΣ - ANNAΣ ΧΛΕΠΑ**

Αρχιτέκτονας - αναστηλώτριας

**Ο** ΧΟΡΟΣ, η μουσική και το τραγούδι ήταν άμεσα συνδεδεμένα με τη δημόσια και την ιδιωτική ζωή των πολιτών στην αρχαία Ελλάδα. Αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος της λεγόμενης λυρικής ποίησης με θέματα που ανταποκρίνονταν σε ποικίλες ανθρώπινες δραστηριότητες όπως τα θρησκευτικά τραγούδια, τα χορωδιακά ποιήματα, οι πολεμικές ελεγείες, τα τραγούδια της νίκης, τα μοιρολόγια, τα ερωτικά και άλλα ποιήματα για την καθημερινή ζωή. Ιδιαίτερα στην κλασική εποχή διεξάγονταν πάνδημοι δραματικοί και μουσικοί αγώνες σε γιορτές όπως τα *Μεγάλα Παναθήναια* και τα εν άσσει *Διονύσια*.

Στα ύστερα κλασικά χρόνια αναπτύσσεται η ρητορική. Τα κείμενα των ρητόρων ήταν υποδείγματα λόγου είτε αναφέρονταν σε δίκες είτε σε εγκώμια είτε σε πολιτικά θέματα.

Όλα τα είδη της ποιητικής τέχνης που προαναφέρθηκαν παρουσιάζονταν στο ακροατήριο σε εξωτερικούς χώρους διαμορφωμένους συνήθως με ξύλινα εδώλια - *ίκρια*.

Από τον 5ο π. Χ. αιώνα και ύστερα με την εξέλιξη του δράματος που πρωτοεμφανίζεται στην Αθήνα στα 536 π.Χ. (τραγωδία του Θέσπιδος στα *Διονύσια*) κατασκευάζονται ειδικά κτίρια με εμβληματικό χαρακτήρα για την θέαση και την παρακολούθηση θρησκευτικών τελετών, καλλιτεχνικών αλλά και πολιτικών εκδηλώσεων: ονομάζονται θέατρα και είναι ανοικτά ή στεγασμένα (βουλευτήρια, ωδεία).

Το θέατρο, χώρος όχι μόνο για παραστάσεις και μουσικά προγράμματα αλλά και για διαλέξεις, συνελεύσεις και άλλες λειτουργίες, ήταν ίσως το σύμβολο της ελεύθερης ελληνικής πόλης, τοποθετημένο σε περιοπτη θέση του αστικού πανοράματος, έκφραση του ιδεώδους της αθηναϊκής πολιτείας, και αργότερα, της ρωμαϊκής civitas.

## Ακουστική Θεάτρων

Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι, στο μοναδικό σύγγραμμα για την αρχαία αρχιτεκτονική που έφθασε μέχρι τις μέρες μας, το έργο του Λατίνου αρχιτέκτονα Βιτρούβιου (1ος π. Χ.), μόνο δύο τύποι δημοσίων κτιρίων σχολιάζονται αναλυτικά: οι λατρευτικοί ναοί και τα κτίρια του θεάματος, δηλαδή τα θέατρα.

Αναφερόμενος στην κατασκευή των θεάτρων ο Βιτρούβιος υποδεικνύει την σωστή χάραξη τους σε σχέση με τις λειτουργικές και εικαστικές απαιτήσεις των θεαμάτων. Αφιερώνει πάντως το μεγαλύτερο μέρος του δοκιμίου του για τα θέατρα στα θέματα της ακουστικής. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι για την ακουστική των θεάτρων, καθοριστική σημασία έχει η επιλογή της τοποθεσίας, έτσι ώστε να μην παρεμποδίζεται ο ήχος από την πλώ. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην κατασκευή - βάσει μαθηματικών σχέσεων - ορειχάλκινων ή και πύλλινων πλαισίων για την αντίκλιση του ήχου, ανάλογα με το μέγεθος του θεάτρου. Τα πλαισία «τοποθετούνται σύμφωνα με τους κανόνες της μουσικής σε κόγχες διαμορφωμένες μεταξύ των εδωλίων των θεατών».

Σύμφωνα με την αρχαία παράδοση ο ήχος κινείται σε άπειρους ομόκεντρους κύκλους και διαδίδεται βαθμδόν και σε ύψος. Η θεωρία της εκπομπής

των ηχητικών κυμάτων - που μεταφέρει στο βιβλίο του ο Βιτρούβιος - ανήκει πιθανότατα στο Δημόκριτο. Στη συνέχεια διερευνήθηκε από τον Αριστοτέλη και το μαθητή του Αριστόξενο (4ος π. Χ.), ο οποίος συνέθεσε τις μουσικές έρευνες της κλασικής παράδοσης των πυθαγορείων γράφοντας δοκίμια για την ακουστική, την αρμονική και την μουσική, όπως το *Περί Αρμονικής*, θέσεις του οποίου παραθέτει ο Βιτρούβιος.

Κατά το Βιτρούβιο οι αρχιτέκτονες σχεδίασαν τα θέατρα, ακολουθώντας τους κανόνες της φύσης και εφαρμόζοντας τους νόμους της μουσικής και τους κανόνες των μαθηματικών. Σχεδίαζαν το θέατρο έτσι ώστε κάθε άκουσμα στη σκηνή να διαδίδεται χωρίς πλώ σε εκείνους που κάθονται πάνω - πάνω.

Η θεωρία της διάδοσης του ήχου κατά κυκλικά κύματα είχε αποτέλεσμα τον σχεδιασμό του κυκλικού κοίλου που αντικατέστησε τις πρώιμες δομές των ευθύγραμμων βαθμίδων (π. χ. Θορικός). Η κυκλική κάτοψη και η αντικατάσταση της ξύλινης κατασκευής του θεάτρου από τη λίθινη εισάγεται για πρώτη φορά στο θέατρο του Διονύσου (325 π. Χ.) στην Αθήνα, αποτελώντας το πρότυπο για τα θεατρικά οικοδομήματα.

## Ωδεία

Τα ωδεία είναι ειδικά, στεγασμένα κτίρια. Όπως μαρτυρεί η ονομασία τους προορίζονταν κύρια για μουσικές εκδηλώσεις όπως ήταν οι μουσικές ακροάσεις που συνόδευαν τις απαγγελίες των ωδών, οι μουσικοί αγώνες και τα μουσικά προγράμματα. Ήταν κτίρια λειτουργικά με συγκεκριμένες τεχνικές απαιτήσεις και πλούσιο εσωτερικό διάκοσμο.

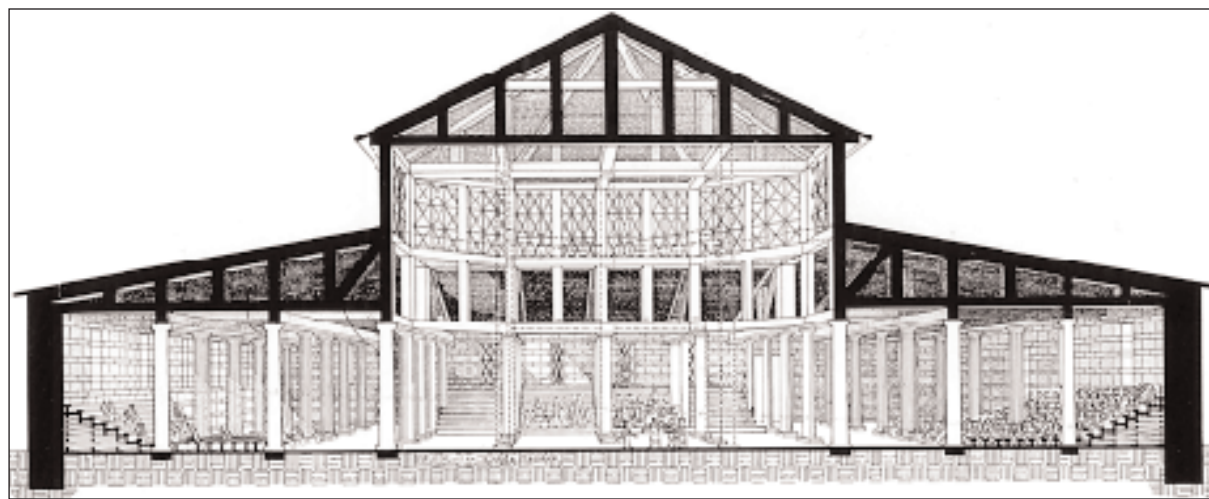




◀ Η νότια κλιτύς της Ακρόπολης των Αθηνών, όπως ήταν μέχρι περίπου τον 2ο αι.π.Χ. Στην δεξιά άκρη διακρίνεται το ωδείο του Περικλή ενώ στην αριστερή το ωδείο Ηρώδου Αττικού (αναπαράσταση: Μ. Κορρές, 1985, κατασκευή προπλάσματος: Π. Δημητριάδης και Γ. Αγγελόπουλος)



◀ Αθηναϊκό νόμισμα του 3ου μ.Χ. αι. που απεικονίζει την Ακρόπολη και το θέατρο του Διονύσου (Μουσείο Αγοράς).



▲ Το ωδείο του Περικλή στην Αθήνα - Προοπτική τομή που βασίζεται στην αποκατάσταση της κάτοψης του κυρίου από τον Μ. Τραυλό (φωτ.: Izenour, G.C., «Roofed theatres of antiquity», Yale University 1992).

# ωδείων

Τα ωδεία απευθύνονταν σε επιλεγμένο κοινό και κατασκευάζονταν ως επί το πλείστον από ιδιωτικές κορηγίες. Συνήθως οι δύο τύποι θεατρικών κτισμάτων, τα θέατρα και τα ωδεία, συνυπάρχουν στην πόλη και ενίοτε γειτνιάζουν. Η θέση τους στο αστικό τοπίο ήταν συνήθως διακεκριμένη, κοντά ή μέσα στον πιο ζωντανό πυρήνα του, την Αγορά και αργότερα το ρωμαϊκό Forum.

Τα ωδεία είχαν ευρεία διάδοση στην Ελλάδα, κυρίως κατά την ρωμαϊκή περίοδο (Αθήνα, Αργος, Πάτρα, Κόρινθος, Θεσσαλονίκη, Επίδαυρος Γόρτυνα, Κως, Ρόδος, Νικόπολη).

Ο κτιριακός τύπος του ωδείου έχει όλα τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του ανοικτού θεάτρου: κοίλο (χώρος των θεατών), ορχήστρα (χορός), σκηνή (πθοποιοί, μουσικοί). Διαφοροποιείται ως προς τη στέγασή του και την εγγραφή του κοίλου του σε ένα ορθογώνιο σχήμα. Οι εισοδοί βρίσκονται στις παρόδους (εκατέρωθεν της σκηνής) ενώ υπάρχουν συχνά και πλάγιες εισοδοί με κλίμακες. Η ορχήστρα είναι μικρή και η σκηνή επιμήκης με πλούσιο διάκοσμο.

Στην Αθήνα σώζονται τα ερείπια τριών από τα μεγαλύτερα σε μέγεθος ωδεία του αρχαίου κόσμου, τα ωδεία, του Περικλή, του Αγρίππα, και του Ηρώδη Αττικού στις χρήσεις των οποίων γίνεται συνοπτική αναφορά, στην συνέχεια.

Το Ωδείο του Περικλή (446 π.Χ.). Από τα πρώτα στεγασμένα κτίρια που χρησιμοποιήθηκαν για θεάματα, είναι το παλαιότερο οικοδόμημα που αποκαλείται από τον Πausanias *ωδείο*. Επρόκειτο για τετράγωνη υπόστυλη αίθουσα με ξύλινα εδώλια περιμετρικά. Στο κέντρο της διαμορφωνόταν ο χώρος των πολλαπλών εκδηλώσεων που φιλοξενούσε. Κατά την παράδοση, εξωτερικά είχε τη μορφή

της σκηνής του Ξέρξη για να θυμίζει στους Αθηναίους τη νίκη τους εναντίον των Περσών, λειτουργώντας έτσι σαν σύμβολο πολιτικής προπαγάνδας.

Σύμφωνα με τις φιλολογικές μαρτυρίες, από την αρχή της ίδρυσής του το ωδείο χρησιμοποιήθηκε για συνεδριάσεις και δίκες. Στη συνέχεια διεξάγονταν εκεί μουσικοί αγώνες, στις γιορτές των *Μεγάλων Παναθηναίων* που θεσμοθέτησε ο ίδιος ο Περικλής, πρόβες θεατρικών παραστάσεων, τα *Προάγωνα* στα εν άστει *Διονύσια*, δίκες που αφορούσαν τις τιμές των σιτηρών και πολιτικές συνελεύσεις. Πυρπολήθηκε από το Σύλλα το 86 π.Χ. και ανοικοδομήθηκε το 61 π.Χ.

Στο κέντρο της Αγοράς των Αθηνών το 15 π.Χ., κατασκευάστηκε ένα νέο ωδείο. Δωρητής του ήταν ο Αγρίππας, συνεργάτης του Αυγούστου, που προσέφερε στους Αθηναίους ένα σύγχρονο κτίριο ακροάσεων, από τα επιβλητικότερα της Αγοράς. Η αρχιτεκτονική του συνδυάζει στοιχεία των ελληνιστικών βουλευτηρίων και των ρωμαϊκών βασιλικών. Πιθανότατα ήταν η μόνη αίθουσα για μουσικά προγράμματα, ονομαστή και για τις διαλέξεις ρητόρων και διάσημων σοφιστών που περνούσαν από την Αθήνα. Το ωδείο είχε αρχικά τετράγωνη αίθουσα με περίπου χίλιες θέσεις. Τον 2ο μ.Χ. αιώνα η στέγη του κατέρρευσε και ανοικοδομήθηκε στα 150 μ.Χ. Στη νέα του μορφή μνημονεύεται ως αίθουσα διαλέξεων. Τον 4ο μ. Χ. διασκευάστηκε σε γυμνάσιο.

Το *Αγριππείο* κτίστηκε στη θέση της αρχαϊκής ορχήστρας της Αγοράς όπου λάμβαναν χώρα διονυσιακοί αγώνες και άλλα θεάματα. Οι θεατές κάθονταν σε ξύλινα εδώλια τα *ίκρια* της αγοράς που κατέρρευσε το 498 π.Χ.

Το τρίτο ωδείο των Αθηνών, ιδρύθηκε από τον ρήτορα και σοφιστή Ηρώδη το 166 μ.Χ. Ανήκει στην τυπολογία των ρωμαϊκών ωδείων με ημικυκλικό κοίλο και τριώροφη σκηνή με πλούσιο διάκοσμο. Χρησιμοποιήθηκε κύρια για μουσικές εκδηλώσεις. Καταστράφηκε από πυρκαγιά εκατό περίπου χρόνια μετά την ίδρυσή του. Από τα ανασκαφικά δεδομένα προκύπτει ότι το *Ηρώδειο* ήταν εξοπλισμένο με πάλια ηχεία για τη βελτίωση της ακουστικής του.

Τα ωδεία, όπως και τα θέατρα, παρά τον αρχικό προορισμό τους σαν «κτίρια μουσικής» είχαν αναμφίβολα πολυλειτουργικό χαρακτήρα. Η ανταπόκρισή τους στις σύνθετες απαιτήσεις της δημόσιας ζωής των ελεύθερων πολιτών επιβεβαιώνει τη διαλεκτική σχέση που φαίνεται να υπήρχε ανάμεσα στην πολιτική, τη θρησκεία και την ποιητική τέχνη.

## Βιβλιογραφία:

Βιτρούβιου, «Περί Αρχιτεκτονικής», (μτφρ. Λέφα, Π.), Αθήνα 1997.

Gros, P., (επιμ.), «Vitruvio, De Architectura I», (μτφρ. Corso, A. - Romana, E.), Torino 1997.

Παπαθανασόπουλος, Θ., «Το ωδείο του Περικλή», Ρέθυμνον 1999.

Ciancio Rossetto, P., Pisani Sartorio, G., «Teatri Greci e Romani», Roma 1994.

Thompson, H., «The Odeion in the Athenian Agora», Hesperia 19, 1950.

Παπαχατζή, Ν., «Πανσανίου, Ελλάδος Περιήγησις», Αττικά, Αθήνα 1981.



# Αρχαία ελληνική και δυτική μουσική

Του **ΓΙΑΝΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΗ**

Συνθέτη

**Η ΣΑΓΗΝΕΥΤΙΚΗ** γοητεία του άγνωστου ίσως να μη λειτουργεί με τόση ένταση σε κανέναν άλλο τομέα του ανθρώπινου επισητού, όσο στον ιδεατό χώρο της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Αυτός ο μυστηριακός θαυμασμός οφείλεται πιθανότατα στην παλαιά πίστη για την θεία καταγωγή και τις μαγικές ιδιότητες της μουσικής, σε συνδυασμό όμως και με το δέος που μας προξενεί το υψηλό επίπεδο στο οποίο είχαν φτάσει όλες οι άλλες τέχνες, καθώς δεν τολμάμε να δεχτούμε ότι θα ήταν δυνατό η μουσική να υστερεί.

Ίσως γι' αυτό τον λόγο, για καμία άλλη τέχνη δεν γράφθηκαν τόσα πολλά και από κάθε λογής διανοητές, φιλοσόφους και ειδικούς ερευνητές. Ωστόσο, ενώ εκείνες τις γνωρίζουμε, την αρχαία ελληνική μουσική στην ουσία την αγνοούμε. Στον χώρο όλων των άλλων τεχνών η ελληνική αρχαιότητα κληροδότησε στην οικουμένη ποιοτικά και ποσοτικά ασύλληπτο πλούτο θησαυρών, των οποίων επιπροσθέτως μπορούμε να έχουμε άμεση βιωματική εμπειρία. Αντίθετα, σε ό,τι αφορά τη μουσική δημιουργία, δεν έχουμε παρά μόνον κάποια ακρωτηριασμένα αποσπάσματα μελοποιημένων κειμένων, σε μια σημειογραφία που αφήνει πολλά κενά και απορίες, παρόλες τις φιλότιμες προσπάθειες, κυρίως του Αλύπιου, που τον 4ο αιώνα π.Χ. συντάσσει ερμηνευτικούς πίνακες αυτής της *παρασημαντικής*. Επιπλέον, κανένα από τα αποσπάσματα αυτά δεν είναι παλαιότερο των μέσων του 3ου αιώνα π.Χ. και μόνον κάποιοι ύμνοι του Μεσομήνη, καθώς και το *Τραγούδι του Σείκιλου*, έργα του 2ου αιώνα μ.Χ., επιτρέπουν μία κάπως πιστότερη απόδοση.

Η ζωντανή ακουστική πραγματικότητα της αρχαίας ελληνικής μουσικής μένει, δυστυχώς, στη σφαίρα των υποθέσεων και της φαντασίας. Βέβαια, ατενίζοντας τον Παρθενώνα ή διαβάζοντας έναν *Οιδίποδα*, μας είναι δύσκολο να δεχτούμε ότι η τέχνη της μουσικής δεν θα είχε φτάσει στα ίδια ύψη, με την έννοια της ευρηματικής συνθετότητας και της επινοητικής επεξεργασίας των στοιχείων. Ασφαλώς όμως θα έπρεπε εν προκειμένω να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν το γεγονός, ότι ο «μουσικός χώρος», δηλαδή ο χώ-

ρος μέσα στον οποίο συγκροτούνται και ουσιαστικά υπάρχουν τα μουσικά έργα είναι χώρος φανταστικός: δηλαδή, δεν προσφέρεται έτοιμος από τη Φύση αλλά δημιουργείται ως πολιτισμικό φαινόμενο μέσα στην ανθρώπινη συνείδηση και μάλιστα ύστερα από μακρόχρονες και σύνθετες διαδικασίες. Το ίδιο συμβαίνει άλλωστε και στον λόγο: μόνο που εκεί τα πράγματα είναι διαφορετικά, καθώς η συνεχής και καθημερινή χρήση της γλώσσας και η άμεση σχέση της με το φυσικό και πνευματικό περιβάλλον, διευκολύνουν τη σύλληψη αυτού του χώρου. Πιθανόν, λοιπόν, κατά την εποχή του Παρθενώνα και του *Οιδίποδα*, στον τομέα της μουσικής όλα αυτά να ήταν ακόμα υπό διαμόρφωση.

## Είκοσι αιώνες σταθερότητας

Στα όντως πολυάριθμα θεωρητικά συγγράμματα με αντικείμενο τη μουσική –από τους πυθαγόρειους του 5ου αιώνα π.Χ. μέχρι τον Μανουήλ Βρυέννιο (*Αρμονικά*, Κωνσταντινούπολη 14ος αιώνας), δηλαδή σε μια χρονική έκταση περίπου είκοσι αιώνων, ουσιαστικά δεν αλλάζει τίποτε στις θεωρητικές αντιλήψεις περί μουσικής. Είναι πολύ χαρακτηριστικό αυτό που γράφει ο βυζαντινός Δάσκαλος Γεώργιος Παχυμέρης (*Αρμονική - Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 13ος αιώνας), κάνοντας μια αντιπαράθεση της αρχαιότερης Επταχόρδου Λύρας του Ερμού και του Πυθαρίκου Οκταχόρδου: «... οι παλαιοί ουκ εφρόντισαν ίνα οι άκροι συνηχώσιν... Ημείς δε...». Αυτό το «ημείς», για τον Παχυμέρη σημαίνει, από τον Πυθαγόρα μέχρι και τη δική του εποχή!

Ως κύριο πρόβλημα στα συγγράμματα αυτά εμφανίζεται σχεδόν αποκλειστικά το πρόβλημα των τρόπων ή τόνων, δηλαδή το πρόβλημα του μουσικού συστήματος και φυσικά τα θέματα των τύπων των τετραχόρδων (διατονικό, χρωματικό, εναρμόνιο), του υπολογισμού των διαστημάτων κ.λπ. Οι τρόποι διατηρούν τις αρχαίες ονομασίες τους (δώριος, φρύγιος, λύδιος κ.λπ.) ενώ και οι φθόγγοι που τους συγκροτούν αναφέρονται με τα αρχαία ονόματα των χορδών της λύρας (νήτη, υπάτη, λιχανός, κ.λπ.).

Μια ακόμα παρατήρηση του Παχυμέρη έχει καθοριστική σημασία: «... οι

τόνοι εισίν τη επινοήσει το πλήθος, κατά το άπειρον πλήθος των επιμορίων εξων συνάγονται τα σύμφωνα... όμως ενεργεία και κατ' αίσθησιν ωρισμένοι εισί» (*Αρμονική*, Κεφ.ΙΘ). Με την θέση του αυτή, ο Παχυμέρης υπογραμμίζει τη φυσικότητα της δημιουργίας των τρόπων, τουλάχιστον για τον άνθρωπο αυτού του πολιτισμικού χώρου. Διότι σε μια διαδοχή φθόγγων όπου τόνοι και ημιτόνια βρίσκονται σε ορισμένη

ήταν προφανώς κάτι ευρύτερο από την απλή τάξη διαδοχής τόνων και ημιτονίων. Συμπεριλάμβανε γενικότερα στοιχεία μουσικής συμπεριφοράς, γι' αυτό και θεωρήθηκε ότι απέδιδε κοσμοαντιλήψεις, χαρακτηριστικά και συνήθειες ολόκληρων εθνικών ομάδων, από τις οποίες κάθε τρόπος πήρε το όνομά του: δώριος, φρύγιος κ.λπ. Ωστόσο, αυτό ίσχυε μόνον για την αρχαιότερη εποχή, καθώς σύντομα άρχισαν να χρησιμοποιούνται τα ονόματα αυτά ως τεχνικοί όροι, παρότι πάντοτε τους αποδιδόταν και μια ανάλογη συναισθηματική χροιά.

## Αμάθεια ή σκοπιμότητα;

Οι τρόποι αυτοί ίσχυαν σε όλη την μεγάλη περιοχή που βρέθηκε κάτω από την επήρεια του ελληνικού πνεύματος. Στα δυτικά, οι Ρωμαίοι, έχοντας ήδη υποτάξει τους Ετρούσκους και έχοντας αντιμετώπισει νικηφόρα τους Κέλτες - Γαλάτες, από τον 3ο αιώνα π.Χ. κυριεύουν ολοκληρωτικά και τις νότιες περιοχές, δηλαδή την Μεγάλη Ελλάδα, όπου έδρασε ο Πυθαγόρας και γεννήθηκε ο Αριστόξενος. Εκτοτε, ο ρωμαϊκός πολιτισμός αναπτύσσεται κάτω από την άμεση ή έμμεση επίδραση του ελληνικού πνεύματος. Κατά συνέπεια, και η μουσική, θεωρητικώς τουλάχιστον, κινείται μέσα στα ίδια πλαίσια. Όμως, για την τέχνη αυτή ως ακουστική πραγματικότητα γνωρίζουμε τόσα λίγα, όσα και για την καθαυτό ελληνική μουσική. Διότι, η μελέτη των συστημάτων δεν βοηθάει να φανταστούμε τα μουσικά έργα της εποχής, όπως ακριβώς δεν θα μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε τις συμφωνίες του Μπετόβεν ή του Μπραμς μέσα από τη μελέτη θεωρητικών συγγραμμάτων του 19ου αιώνα. Τα συγγράμματα των μεγάλων φιλοσόφων και θεωρητικών της μουσικής της αλεξανδρινής - ρωμαϊκής εποχής (Αριστείδης Κοϊντιλιανός 1ος ή 3ος μ.Χ. αιώνας, Κλεονείδης 2ος αι., Κλαύδιος Πτολεμαίος 2ος αι., Βάκχειος ο Γέρων 3ος/4ος αι., Αλύπιος 3ος ή 4ος αι. Και άλλοι) γράφονται στα ελληνικά. Μόνον τον 5ο αιώνα πια ο Βοήθιος και ο Κασσιόδωρος γράφουν στα λατινικά, προφανώς διότι τα ελληνικά είχαν πάψει πια να ομιλούνται και να διαβάζονται στη Δύση. Αλλωστε και οι δύο υπηρέτησαν σε αυλές Γότθων ηγεμόνων και κατακτητών της άλλοτε ρωμαϊκής επικράτειας. Στην πραγματικό-



▲ Ο Γεώργιος Παχυμέρης σε μικρογραφία χειρογράφου τον 14ο αι. (Μόναχο, Βασιλική Κρατική Βιβλιοθήκη).

τάξη (τόνος, τόνος, ημιτόνιο, τόνος, τόνος, τόνος, ημιτόνιο κ.ο.κ.) ανάλογα με το σημείο εκκίνησης του υπολογισμού μίας οκταχορδίας (μία οκταχορδία σηματοδοτεί τα όρια ενός τρόπου) μοιραία θα προκύψουν διαφορετικές «τάξεις» διαδοχής τόνων και ημιτονίων, πράγμα που αποτελεί την ουσία κάθε τρόπου.

Ένας τρόπος, αποτελεί την προοργάνωση της πρώτης ύλης της μουσικής (δηλαδή των ήχων της ανθρώπινης φωνής ή των μουσικών οργάνων, με άλλα λόγια, των φθόγγων) σε μια συγκεκριμένη διάταξη που την καθιστά πλέον «υλικό προς μορφοποίηση». Βέβαια, η έννοια του τρόπου

► «Η Ακοή». Τέτηρας της σειράς «Η Παρθένος και ο Μονόκερος» τέλη 15ου αι. (Μουσείο των Θερμών, Κλίβι - Παρίσι).



τητα βέβαια, τα βιβλία αυτά είναι συμπλήματα θεωριών από τον Πυθαγόρα και τον Αριστόξενο έως τον Πτολεμαίο. Να σημειωθεί, ότι ο μεν λατίνος Βοήθιος είχε σπουδάσει στην Αλεξάνδρεια, πιθανότατα και στην Αθήνα, ο δε επίσης λατίνος Κασσιόδωρος είχε ζήσει κάποια χρόνια στην Κωνσταντινούπολη. Η ανακάλυξη τους σε θεμελιωτές της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής υποκρύπτει μια εσφαλμένη -εξ αμαθείας ή εκ σκοπιμότητας- αντίληψη της Ιστορίας: οι τρόποι και όλη η θεωρία της μουσικής δεν πήγε στη Δύση, αλλά βρισκόταν εκεί από πολύ παλαιά. Ακόμα και οι Κέλτες, καθώς φαίνεται, είχαν γνωρίσει μέσω Μασσαλίας την ελληνική τέχνη, ίσως και πριν από τους Ρωμαίους. Όταν ο πάπας Γρηγόριος Α', που είχε ζήσει έξι χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, ξεκινούσε στα τέλη του 6ου αιώνα την κωδικοποίηση της εκκλησιαστικής μουσικής στη Δύση, η μουσική αυτή ήταν ήδη διαμορφωμένη μέσα στο σύστημα των γνωστών τρόπων. Αυτό, το γρηγοριανό μέλος, θα λειτουργήσει πια ως όχημα διάδοσης αυτής της μουσικής σε όλο τον «βάρβαρο βορρά». Οι θεωρητικοί του βορρά (Αλκουίνος, Χούκμπαντ, Νότκερ κ.λπ.) είναι όλοι ιερωμένοι και γράφουν στη «νέα κοινή» της Δύσης, στα λατινικά της εκκλησίας. Και οι τρόποι, με τα ίδια εκείνα αρχαιοελληνικά ονόματα, λέγονται πια *εκκλησιαστικοί τρόποι* ή *κλίμακες*.

Όμως η επίδραση του ελληνικού πνεύματος στη μουσική της Δύσης δεν βρίσκεται τόσο στη χρήση των ελληνικών τρόπων, όσο στην αντιμετώπιση της μουσικής ακριβώς όπως το έκανε η ελληνική διανόηση, ως μίας υψηλής και σοβαρής τέχνης με τεράστια επίδραση στη νοητική και ψυχική ανάπτυξη και ανάταση του ανθρώπου.

## Σημειογραφία και σημεία στίξης

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί, ότι συνέβη και μια άμεση, εξ ανατολών επίδραση στην θεωρία των Δυτικών, όταν την ίδια εποχή εμφανίζεται και η ονομασία των τρόπων με την αριθμητική σειρά των οκτώ βυζαντινών *Ηχών* και δη ως *protus, deuterus, tritus, tetrardus*, κλπ. Ένα άλλο είδος τρόπων, με ρυθμική όμως σημασία (*Modi Ritmichi*), καταγράφεται κατά τον 13ο αιώνα. Και αυτοί διατηρούν τα αρχαιοελληνικά τους ονόματα, βάσει των σχέσεων μακρού - βραχέως, δηλαδή

*iambus, trochaeus, dactylus, anapaestus* κλπ.

Η ουσιαστική άγνοιά μας για την αρχαία ελληνική μουσική (και πιθανώς την εσωτερική τεχνική εξέλιξη αυτής της τέχνης) οφείλεται στην έλλειψη μιας ακριβούς και ευέλικτης μουσικής σημειογραφίας. Αντιθέτως, η τεράστια και ταχύτατη εξέλιξη και διάδοση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, καθώς και η δική μας δυνατότητα να τη γνωρίζουμε σε βάθος και να μπορούμε να την αναπαράγουμε ανέτως, οφείλεται στην τόσο εύχρηστη και αποδοτική σημειογραφία της. Δυστυχώς, η έστω και έμμεση αλλά καθοριστική ελληνική συμβολή σε αυτήν την κατάκτηση δεν έχει φωτιστεί ακόμα επαρκώς. Συγκεκριμένα, η νεότερη μουσική σημειογραφία της Δύσης, αυτή της γραφής φθογγόσημων στο πεντάγραμμο, είναι μετεξέλιξη της νευματικής σημειογραφίας, που

με τη σειρά της είναι μετεξέλιξη της εκφωνητικής σημειογραφίας. Αυτή δε, δεν ήταν τίποτε περισσότερο από τη χρήση σημείων της στίξεως (της οξείας, της βαρείας και της περιπωμένης) την οποία είχε επινοήσει τον 2ο αιώνα π.Χ. ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος, ώστε να αποδίδεται σωστά η *προσωδία*, δηλαδή η μελωδική πλευρά της ελληνικής γλώσσας.

Οι Δυτικοευρωπαίοι θεωρητικοί εξακολούθησαν τη μελέτη των τρόπων μέχρι και τα μέσα του 16ου αιώνα, οπότε παρουσιάστηκε το οξύμωρο φαινόμενο της θεωρητικής αύξησής τους σε δώδεκα -έξι αυθεντικών και έξι πλάγιων τρόπων (*Glareanus, Dodecachordon*, 1517-1539)- αλλά και του ταυτόχρονου υπερκερασμού τους από την πράξη, με αποτέλεσμα την συρρίκνωσή τους σε δύο μόνον: στους γνωστούς μας μείζονα και ελάσσονα. Στη μετεξέλιξη αυτή συνέτεινε απο-

φασιστικά η διείσδυση στον χώρο της έντεχνης δημιουργίας, στοιχείων της λαϊκής - χορευτικής μουσικής, την οποία χαρακτηρίζει η συμμετρική μορφική αίσθηση. Το γεγονός αυτό προβάλλει αντίστοιχα την αίσθηση των δύο αρμονικών πόλων, της τονικής και της δεσποζουσας, που αποτελούν την ψυχή του τονικού μουσικού συστήματος στο οποίο γράφθηκαν τα αριστουργήματα του μπαρόκ, της κλασικής και ρομαντικής εποχής.

Αξίζει όμως να σημειωθεί, ότι αυτή η διπολική δομή (που ενέχει και μια αρμονική αίσθηση τονικής - δεσποζουσας) χαρακτηρίζει και το δίστιχο του ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου, που διαμορφώνεται αρκετούς αιώνες νωρίτερα, στο Βυζάντιο. Αν αυτό αποτελεί ένα παράλληλο, αυτοφύες φαινόμενο ή μια περίπτωση διαπολιτισμικού επηρεασμού, είναι κάτι που παραμένει προς διεκρίνιση. ❧



# Από την αρχαία στην

Του **ΛΑΜΠΡΟΥ ΛΙΑΒΑ**

Εθνομουσικολόγος, αν. καθηγητή  
Τμήματος Μουσικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών - Διευθυντή  
του Μουσείου Λαϊκών Οργάνων

«Δεν μπορείς να ξεφύγεις τη θάλασσα  
που σε λίκνισε και που γυρεύεις...  
με τα καλάμια που τραγουδούσαν το  
φθινόπωρο σε τρόπο ludικό».

Γ. Σεφέρης

**Ο**Ι ΕΡΕΥΝΕΣ κορυφαίων σύγχρονων μουσικολόγων (Samuel Baud-Bovy, Θρασύβουλος Γεωργιάδης, Σίμων Καρας, Σπύρος Περιστερής, Φοίβος Ανωγειανάκης κ.ά.) έχουν φωτίσει πλέον μια πλουσιότετη μουσική ιστορία 5000 χρόνων, που ξεκινάει από την Κυκλαδική εποχή του Αιγαίου για να φτάσει ως τις μέρες μας. Κλίμακες, μελωδίες, ρυθμοί, μουσικά όργανα, έθιμα και παραδόσεις έχουν διαφυλάξει, στο πέρασμα των αιώνων, το ύφος και το ήθος μιας φυλής για την οποία το τρίπτυχο «ποίηση - μουσική - χορός» είναι ταυτόσημο με την ίδια της τη ζωή, με την ίδια της την ελευθερία!

Η ελληνική μυθολογία, με τη σοφία των συμβολισμών που την διέκρινε, θεωρούσε ότι η μουσική γεφυρώνει το παρελθόν με το μέλλον, ορίζοντας τις Μούσες ως θυγατέρες του Διός και της Μνημοσύνης αλλά και ως ακολούθους του Απόλλωνα, του θεού της μουσικής και της μαντικής. Ενώ ο ίδιος ο όρος *μουσική* (που πέρασε πλέον σ' όλες τις γλώσσες) προέρχεται από την αρχαιοελληνική ρίζα «μω», που σημαίνει «ερευνώ, ζητώ να μά-



▲ Χορός σε τοιχογραφία ελληνικού τάφου στο Ρούβο της Ιταλίας, περ. 400 π.Χ.

θω». Απ' όπου προέρχεται και το «μυστήριο» αλλά και ο «μύστυς» και η «μύηση».

Μύηση, λοιπόν, στην τέχνη της έκφρασης και της επικοινωνίας μέσω του ήχου, είναι και το χορευτικό τραγούδι, που συνενώνει τον λόγο και τη μουσική και συνδέεται μ' ένα ακόμη πρωταρχικό στοιχείο, τον ρυθμό. Κι αυτός ο όρος πρωτοεμφανίζεται στην αρχαία Ελλάδα, για να διαδοθεί και στις υπόλοιπες γλώσσες. Την πρώτη αναφορά απαντάμε στον Αρχίλοχο τον Πάριο, ελεγειακό και σατυρικό ποιητή του 7ου αι. π.Χ., ο οποίος στην ιωνική διάλεκτο γράφει: «γίγνωσκε δ' οίος ρυσμός ανθρώπους έχει» (μάθε ότι ένας χαρακτήρας [ψυχική κατάσταση] κυβερνά τους ανθρώπους). Ενώ ο Αριστόξενος τονίζει ότι τα υλικά του ρυθμού είναι ακριβώς «οι λέξεις, το μέλος και η κίνηση του σώματος», υπενθυμίζοντας την τρίπτυχη ενότητα που προαναφέραμε.

## Τα δεδομένα

Η επιστημονική έρευνα επισημαίνει ότι, στο πέρασμα του χρόνου, στην ελληνική μουσική και χορευτική παράδοση διατηρούνται:

- Μετρικά σχήματα, όπως ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος - ο κατ' εξοχήν στίχος του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού - ο οποίος στον Πίνδαρο και στον Αριστοφάνη περνά στο Βυζάντιο, όπου ονομάζεται *πολιτικός στίχος*, λόγω της πλατιάς του διάδοσης.

- Μουσικές κλίμακες, καθώς υπάρχει μία άμεση αντιστοιχία ανάμεσα σε αρχαιοελληνικές «αρμονίες», στους ήχους της βυζαντινής μουσικής και στους δρόμους (ή *μακάμια*) των δημοτικών και ρεμπέτικων τραγουδιών. Στην πεντατονική κλίμακα των ηπειρωτικών πολυφωνικών τραγουδιών ο Μποντ-Μποβί εντοπίζει τον *δώριο τρόπο*, την κατ' εξοχήν ελληνική στεριανή κλίμακα στην αρχαία Ελλάδα.

- Ρυθμοί, που ταυτίζονται άμεσα με τα ρυθμικά γένη των αρχαίων. Ο αρχαίος *επίτριτος*, που παρουσιάζεται ήδη στα αρχαία λαϊκά τραγούδια στις κωμωδίες του Αριστοφάνη συναντάται στον ρυθμό των 7/8 του κατ' εξοχήν παραδοσιακού ελληνικού χορού, του συρτού *καλαματιανού*. Ο εννεάσημος ρυθμός, που εντοπίζεται στην ποίηση της Σαπφούς, δίνει τους χορευτές του *ζείμπέκικου* (9/4) και του *καρσιλαμά* (9/8), που εξακολουθούν να χορεύονται στην ίδια περιοχή: ανατολικό Αιγαίο και Μικρά Ασία. Για να περάσουν στο ρεμπέτικο αλλά και στα ...κινηματογραφικά μιούζικαλ της δεκαετίας του '60! Παράλληλα, ο απολόωνιος παιωνικός ρυθμός των πέντε χρόνων, πχει ακόμα σε χορούς όπως ο *τσακωνικός*, και ο *ζαγωρίσιος* αλλά και σε πολλά σύγχρονα ελληνικά τραγούδια των Χατζιδάκι, Θεοδωράκη, Σαββόπουλου κ.ά. Ενώ, σε όλη την Ελλάδα χορεύονται πάντοτε συρτοί χοροί, τους οποίους ονοματίζουν οι αρχαίες επιγραφές όταν αναφέρονται στην «των συρτών πάτριον ὄρχησιν» (τον πατροπαράδοτο χορό των συρτών - 1ος αι. μ.Χ.)

- Οργανολογικοί τύποι, όπως τα τρίχορδα της οικογένειας του ταμπούρα, ο διπλός αυλός (που επιβιώνει στην τσαμπούνα και στα κυπριακά *πυθκιαύλια*), ο κανόν του Πυθαγόρα (ψαλτήριον - κανονάκι), το τύμπανον (ντέφι) κ.ά.

- Μουσικά είδη, όπως τα κάλαντα, τα γαμήλια *επιθαλάμια* τραγούδια (παστικά στο Βυζάντιο, *παραξυνήματα* στη νεότερη Ελλάδα), τα αρχαία *σκόλια* (αυτοσχέδια τραγούδια των συμποσίων, όπως οι νεότερες *μαντινάδες*) κ.ά.

- Ακόμη και παραπλήσιες μελωδίες, όπως τα *χελιδονίσματα*, κάλαντα της 1ης Μαρτίου για τον ερχομό της άνοι-



◀ Χορός, λεπτομέρεια τοιχογραφίας του 15ου αι., Αγιον Ορος.

▶ Χορός «Γράια» στην Ελεονόια, αρχές 20ού αι.

# Παραδοσιακή μουσική

ξης που διέσωσε ο Αθήναιος και ανάγονται στον 6ο αι. π.Χ. Ο Μποντ-Μποβί, εντοπίζοντας το 1930 στη Ρόδο ανάλογους στίχους και συγγενική μελωδία, επιβεβαιώνει ότι «αξίζει για όποιον θέλει να γνωρίσει την αρχαία Ελλάδα να μελετήσει τη νέα σε όλες τις εκδηλώσεις της και ιδιαίτερα στις περιοχές που, όπως τα Δωδεκάνησα, διατήρησαν τόσο πιστά την παράδοση».

• Εθιμα και τελετουργίες, όπου υπερέχονται άμεσα η μουσική και ο χορός, όπως στον γάμο, στον θάνατο, στα γονιμικά δρώμενα του Δωδεκαημέρου και της Αποκριάς (Κουδουνάτοι), στα βωμολοχικά τραγούδια και τους μιμικούς χορούς του Καρναβαλιού, στα *Αναστενάρια*, στις *Περπερούνες* (δρώμενα για την πρόκληση βροχής) κ.ά.

## Δούναι και λαβείν

«Όποια σχέση υπάρχει μεταξύ της νέας γλώσσας προς την παλαιάν, η αυτή και μεταξύ της σημερινής μουσικής μας προς την αρχαία ελληνική», γράφει ο Κοραΐς. Ενώ ο Χρυσάνθος, στο *Μέγα Θεωρητικό* του, το 1832, ερωτά: «Τι λοιπόν είναι αυτή η τέχνη; παλαιά ή νέα;» Για να δώσει την απάντηση: «Ούτε παλαιά, ούτε νέα, αλλ' η αυτή κατά διαφορούς καιρούς τελειοποιημένη!..», επισημαίνοντας αυτή τη συνέχεια της ελληνικής μουσικής παράδοσης μέσα στον χρόνο.

Συνέχεια, όμως, δεν σημαίνει ούτε ακινησία, ούτε απομόνωση.

Όπως παρατηρεί κι ο Μποντ-Μποβί «στη μουσική, όπως και στη γλώσσα δεν έπαψε ποτέ το «δούναι και λαβείν». Ενώ στην Ακρόπολη το άγαλμα του Αγρίππα, ο φράγγικος πύργος, ο μιναρές γκρεμίστηκαν, το δημοτικό τραγούδι κράτησε τα «κάλαντα», τις «ρίμες», τους «αμανέδες». Και αν, από τη μια μεριά, πολλές βαλκανικές μπαλάντες έχουν ελληνικά

πρότυπα, και αν ο Αλβανός Χατζησεχρέτης έγραψε στα ελληνικά την «Αλπασιάδα» του, από την άλλη, τα τραγούδια και οι χοροί της πειρωτικής Ελλάδας μαρτυρούν την επίδραση των λαών του Αίμου...»

Η Ελλάδα, ευρισκόμενη ανέκαθεν στο σταυροδρόμι Ανατολής - Δύσης, λειτούργησε, ήδη από την Κυκλαδική περίοδο, ως δέκτης πολιτισμικών στοιχείων από την Ανατολή, τα οποία όμως επεξεργάστηκε θεωρητικά κι ανέπλασε δημιουργικά για να τα διοχετεύσει στη συνέχεια -ως πομπός πλέον- προς τη Δύση αλλά και πίσω προς την Ανατολή.

Ενώ αργότερα, μετά τον 13ο αιώνα, επιδρά με τη σειρά της και η Δύση, προσφέροντας τη *ρίμα* (ομοιοκατάληκτα δίστιχα-μαντινάδες), χορούς (όπως ο μάπλος), μουσικά όργανα (βιολί, κλαρίνο) κ.ά.

Η θαυμαστή αυτή ισορροπία ανάμεσα στην Ανατολή και στη Δύση (στο διονυσιακό και στο απολλώνιο στοιχείο) -κύριο πολιτισμικό γνώρισμα του Ελληνισμού- διαταράσσεται πλέον από την εποχή της ίδρυσης του νεότερου ελλαδικού κράτους και ιδίως τις τελευταίες δεκαετίες της αυξανόμενης αστικοποίησης κι εκδυτικοποίησης.

Παρόλα αυτά, η παράδοση του ρεμπέτικου μας δίνει ένα έξοχο δείγμα ταιριάσματος της ελληνικής μελωδικής σκέψης (οριζόντια) με την αρμονία της Δύσης (κάθετη), ενώ από το 1960, με το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, ο Χατζιδάκις, ο Θεοδωράκης και οι συνεχιστές τους θέτουν ένα νέο αίτημα ελληνικότητας, επανατοποθετώντας τη νεοελληνική ευαισθησία απέναντι στα νέα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά δεδομένα των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Και, για άλλη μια φορά, συνδέουν τον λόγο με τη μουσική, φέρνοντας με τους «κύ-

κλους» των τραγουδιών τους τη μεγάλη ποίηση στο στόμα του λαού.

## Αντίσταση στην αστικοποίηση

Στις μέρες μας, η ελληνική δημοτική μουσική και ο παραδοσιακός χορός, παρά τους μετασχηματισμούς και τις αλλοιώσεις που υφίστανται μέσα σ' ένα κλίμα αυξανόμενης εκδυτικοποίησης και αστικοποίησης, εξακολουθούν να ζουν και να συγκινούν με τις αισθήσεις και τα μηνυματά τους. Φτάνει να μπορέσει κανείς να τα ανακαλύψει, πέρα από το επιφανειακό φολκλόρ και τις μορφές της εμπορικής εκμετάλλευσης και καπνελίας αξιών και να τα προσεγγίσει με γνώση και σεβασμό.

Κάποιες από τις μουσικές και τους χορούς μπορεί να μεταφέρθηκαν στα αστικά διαμερίσματα και στα «κέντρα» των μεγαλουπόλεων ή στις δισκογραφικές εκδόσεις και στις τηλεοπτικές εκπομπές, αυτό όμως δεν σημαίνει πως η ελληνική παράδοση έχασε ολότετα το νήμα μέσα στον σύγχρονο λαβύρινθο...

Τα καλοκαιρινά πανηγύρια μαζεύουν ακόμη τα ξενάκια, οι νέοι λένε τα κάλαντα, τις Απόκριες οι Κουδουνάτοι ξορκίζουν τα κακά πνεύματα, ενώ ακούγονται τα απαραίτητα βωμολοχικά, με το φάντασμα του Διονύσου κάπου ανάμεσα στους γλεντιστάδες.

Τη Μεγάλη Παρασκευή οι γυναίκες θρηνούν γύρω από τον Επιτάφιο, με τον ίδιο τρόπο που μοιρολογούν και τους νεκρούς τους. Κάποιες μύτερες νανουρίζουν ακόμη τα μωρά τους κι ορισμένα παιδιά επικαλούνται, όπως στην αρχαιότητα, τον ήλιο στα παιχνίδια τους με ρυθμικά τραγούδια.

Στο ανατολικό Αιγαίο - έστω και κάτω απ' το φακό του τουρίστα - θυσιάζουν κάθε χρονιά τους ταύρους με χο-


ρούς, με τραγούδια και με ιπποδρομίες.

Στην Κρήτη δεν μπορεί να μην ακούσεις για την πάλη του Διγενή με τον Χάροντα, πάντα στον δεκαπεντασύλλαβο, που απ' τον 10ο αιώνα διηγείται «πάθη ενδόξων ανδρών» στα επικά ακριτικά τραγούδια.

Στα Δωδεκάνησα όλο και κάποιος θα βρεθεί να σου τραγουδήσει ιστορίες παλαιές και τραγικές, όπως το *Κάστρο της Ωριάς*, το *Γεφύρι της Αρτας*, του *Νεκρού αδελφού*, η *Αναγνώριση του ξενιτεμένου*. Θέματα που ξεκίνησαν από τα παράλια της Μικρασίας, για να εξαπλωθούν όχι μόνο στον ελλαδικό αλλά και στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο και στην Κάτω Ιταλία.

Ενώ, τέλος, αν ξεφύγεις απ' τους τουριστικούς οδηγούς κι έχεις τα μάτια σου και τ' αυτιά σου ανοικτά, δεν είναι απίθανο να ανταμώσεις και σήμερα τους γερο-θαλασσιούς του Σεφέρη, που «ακουμπισμένοι στα δίχτυα τους... μου λέγανε, στα παιδικά μου χρόνια, το τραγούδι του Ερωτόκριτου με δάκρυα στα μάτια!»

Τα τελευταία χρόνια η ελληνική μουσική και χορευτική παράδοση διέρχεται άλλη μια μεταβατική περίοδο, με όλα τα θετικά στοιχεία αλλά και τα σοβαρά προβλήματα «πολυγλωσσίας» που επιφέρει η αστικοποίηση, η έκρηξη των μέσων μαζικής επικοινωνίας και η εκβιομηχάνιση της δισκογραφικής παραγωγής. Παρ' όλ' αυτά είναι άξιο έρευνας και προβληματισμού το πώς (και ως ποιο σημείο...) αντιδρά, προσπαθώντας να διατηρήσει την ελληνικότητά της.

Γι' αυτό και είναι πάντοτε χρήσιμη μια αναδρομή στη διαχρονική εξέλιξη της και στην άμεση σύνδεση του τραγουδιού, της μουσικής και του χορού με την ιστορική πορεία του Ελληνισμού ως συμβόλων ταυτότητας και ιστορικής μνήμης. 





# Αρχαία και βυζαντινή

Τον **ΔΗΜΗΤΡΗ Ε. ΛΕΚΚΑ**

Μαθηματικού – συνθέτη  
Διδάκτωρος Πανεπιστημίου Αθηνών,  
Συνεργάτη του Ελληνικού  
Ανοικτού Πανεπιστημίου

**Τ**ΟΥΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΥΣ καιρούς τίθεται διαρκώς και με όλο και μεγαλύτερη ένταση ένα ερώτημα που πρωτοεγέρθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα, στον απόηχο του Διαφωτισμού και των διεργασιών που οδήγησαν στην ίδρυση του ελληνικού κράτους

▼ Ταμπουράς και σάλπιγγες. Λεπτομέρεια από τοιχογραφία 16ου αι., Μονή Κοινοβουνοσίου, Άγιον Όρος (φωτ.: Ν. Κοντός).



και την ακολούθησαν: περί της συνέχειας και καταγωγής της βυζαντινής μουσικής από την αρχαία. Δίνονται δύο απαντήσεις, ότι δηλαδή υπάρχει αδιάρρηκτη συνέχεια και ότι δεν υπάρχει ουσιωδώς καμία σχέση. Κάθε μία έχει τους δικούς της ορκισμένους οπαδούς, ενώ οι δύο πλευρές βρίσκονται σε μια ιδιότυπη εμπόλεμη κατάσταση.

Το πλήθος των πλευρών που εμπλέκονται και η εμμονή με την οποία υποστηρίζονται οι δύο απόψεις, εδώ και έξω, δείχνουν ότι το ζήτημα ξεφεύγει από τη διερεύνηση μιας απλής

υπόθεσης εργασίας μουσικολογικής υφής. Είναι σαν να διακυβεύονται πάρα πολλά ανάλογα με την απάντηση.

Εξαρχής το ερώτημα είναι εξαιρετικά γενικόλογο και αόριστο. Με τον όρο «μουσική» θα μπορούσαμε να εννοούμε το αισθητικό ή το κοινωνικό αποτέλεσμα της τέχνης, το φιλοσοφικό ή μαθηματικό της υπόβαθρο, τη θεσμική ή παιδευτική της υπόσταση, τα τεχνικά χαρακτηριστικά της... Εξάλλου, αν λέγοντας «βυζαντινή μουσική» εννοούμε την ψαλτική, είναι σαφές ότι, σε πρώτη ματιά, ελάχιστα κοινά φαίνεται να έχει με την αρχαιότητα, προϊστορική είτε ιστορική. Εκλείπουν τα όργανα, η μουσική εξαρτάται από τον λόγο που το περιεχόμενό του γίνεται αυστηρά θεολογικό και διακονεί μια θρησκεία νέα, ατονεί γενικά ο ρυθμός, αποδοκιμάζεται ο χορός.

Οι σχηματικές γενικεύσεις και οι μονολεκτικές απαντήσεις είναι αυτονόητο πως δεν έχουν θέση στην έρευνα. Οφείλουμε, παραμένοντας επιφυλακτικοί απέναντι στις γραμμικές ερμηνείες της Ιστορίας, να αναλύουμε τα προβλήματα σε συνιστώσες, και να συγκροτούμε τις διαλεκτικές της συνέχειας και της ασυνέχειας, προσδιορίζοντας κάθε φορά σε ποιο ακριβώς στοιχείο αναφερόμαστε. Διαφορετικά εμπίπτουμε σε εθνικά ιδεολογήματα που για πολλούς είναι ζωτικά, προκειμένου για τη συγκρότηση μιας νεοελληνικής ταυτότητας. Δεν αποφαινομαι ότι όλα αυτά είναι σωστά ή λάθος. Απλώς η επιστήμη εργάζεται διαφορετικά.

Αυτό που απομένει είναι να εντοπιστούν ακριβώς μερικές σχέσεις στοιχείο προς στοιχείο. Επειδή λοιπόν πολλά έχουν αλλάξει, το ερώτημα έχει κατεξοχήν νόημα αν περιοριστεί στα θεωρητικο-τεχνικά στοιχεία των διαστημάτων, των κλιμάκων και των ρυθμών. Το πρόβλημα με έχει απασχολήσει διά μακρών. Η λεπτομέρεια της προσωπικής μου έρευνας είναι ασφαλώς αδύνατο να παρατεθεί. Θα επιχειρήσω όμως να σκιαγραφήσω το σκεπτικό και κάποια συμπεράσματα.

## Ο αρχετυπικός αυλός

Από την παλαιολιθική εποχή, δύο βασικά μουσικά συστήματα έρχονται και επανέρχονται ως πρωτογενή στοιχεία στις μουσικές των ομάδων και λαών. Και τα δύο προκύπτουν από τρόπους τρήσης των αυλών, αλλά αποκρίνονται όμως σε θεμελιώδεις και παγκόσμιες σταθερές όπως είναι η φύση του ήχου, η κατασκευή και οι προσληπτικές προδιαγραφές του ανθρώπινου αυτιού, οι αντιληπτικές λειτουργίες του ακουστικού κέντρου του εγκέφαλου, η ανατομία του ανθρώπινου χεριού. Η αρχή είναι η εξής:

Ο αρχετυπικός αυλός, ένα απλό φλάουτο, κρατιέται με το ένα χέρι και έχει

# μουσική

3–5 οπές που παράγουν 4–6 νότες. Η επάνω οπή γίνεται έτσι, ώστε να παράγει ένα από τα τέλεια διαστήματα του αυτιού και της φυσικής ακουστικής, και οι υπόλοιπες διανοίγονται, εντελώς χονδρικά μιλώντας, με ίσες διαμέτρους και διατάσσονται σε ίσες αποστάσεις.

Στα λεγόμενα πρωτόγονα στάδια δεν υπάρχει ακρίβεια στην κατασκευή των αυλών, γι' αυτό και παρατηρούνται προσαρμογές και διορθώσεις. Ανάλογα με το ποιο τέλειο διάστημα έχει επιλεγεί, τα δύο αυτά συστήματα εμπίπτουν σε δύο κατηγορίες:

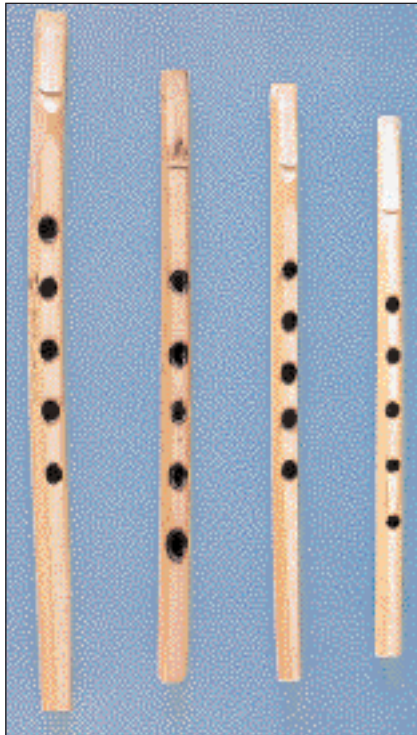
- Τα ανημίτονα συστήματα. Καλύπτουν κάθε φορά μια ολόκληρη κλίμακα, η οποία έχει 5 νότες, γι' αυτό λέγεται πεντατονική<sup>1</sup>.

- Το αυλητικό διατονικό σύστημα<sup>2</sup>. Καλύπτει κάτι περισσότερο από το μισό μιας κλίμακας. Για να καλυφθεί ολόκληρη κλίμακα, μια λύση είναι να χρησιμοποιήσουμε και τα δύο χέρια, οπότε η κλίμακα καταλήγει με 7 νότες, γι' αυτό λέγεται επτατονική.

Κατά πάσα πιθανότητα τα ανημίτονα πεντάτονα, που τα έχουμε κι εμείς εδώ με εστία την Ηπειρο, προέρχονται από την Αφρική. Λόγω της άμεσης συνάφειας με παγκόσμιες σταθερές δεν θα μπορούσαμε να στοιχειοθετήσουμε καταγωγές και συγγενείες αν δεν υπήρχε το δεδομένο ότι οι δύο βασικοί κορμοί τους όντως συγκλίνουν στη βόρεια Αφρική: ο ένας εκτείνεται ανατολικά προς τη νότια Ινδία, την Ινδοκίνα και την Κίνα και ο άλλος κατευθύνεται βόρεια, περνάει από την προϊστορική –πελασγική– Ελλάδα και καταλήγει στους Κέλτες, τους οποίους ακολουθεί στη μετακίνησή τους από τη βαυαρική κοιτίδα τους προς τη Γαλατία και τις Βρετανικές Νήσους.

Από την άλλη μεριά, τα αυλητικά διάτονα υπάρχουν από την παλαιολιθική εποχή σχεδόν παντού. Και είναι χαρακτηριστικό ότι η λαϊκή μουσική πράξη έρχεται και επανέρχεται σ' αυτά συνεχώς και αδιάλειπτα για έναν απλό λόγο: οι ίσες αποστάσεις ανάμεσα σε όμοιες οπές μιας φλογέρας φαίνονται πιο «φυσιολογικές», είναι πιο βολικές στα δάκτυλα των χεριών και δεν απαιτούν κανένα πολύπλοκο υπολογισμό.

Ευρήματα με αυλητικά διάτονα έχουν μεταξύ άλλων βρεθεί στην παλαιολιθική Γαλλία, στη μεσολιθική Κίνα και τη νεολιθική Ελλάδα. Στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο που μας περιτοίχιζει και μας αφορά, τα συναντάμε στις δικές μας λαϊκές φλογέρες, τσαμπούνες και πιπίζες, καθώς και στην Αφρική, τα ανατολικά Βαλκάνια και τη Μέση Ανατολή, τη βόρεια και κεντρική Ευρώπη: είτε αυτούσια είτε μια ελαφριά παραλλαγή τους, τα λεγόμενα σπονδειακά<sup>3</sup>, που αποτυπώνονται στους λαϊμούς των ταμπουράδων και στα μπαρόκ φλάουτα.



◀ Καλαμέ-νιες μαντού-ρες (σολ. Φοίβον Ανωγειανάκη).



▲ Έλληνας νησιώτης με ταμπουρά (De Ferriol, recueil de Saint Estampes, Παρίσι 1714).

Κυρίαρχα σπονδειακά στη βάση της είναι η θεωρία και πράξη της βυζαντινής –όπου το σύστημα λέγεται *μαλακό διάτονο*– και ισλαμικής λόγιας μουσικής, ενώ αυλητικές παραμένουν οι μικρασιατικές και μεσανατολικές λαϊκές μουσικές: των Ποντίων και των Καππαδοκών και των νησιωτών του Αιγαίου, των Αράβων και των Περσών και των Τούρκων, των Αρμενίων και των Γεωργιανών, των Σλάβων, όπως ήταν και των αρχαίων Θρακών και Φρυγών. Όλες αυτές οι μουσικές, που παρεμπιπτόντως δεν έχουν πεντάτονα, διατηρούν τον αυλητικό / σπονδειακό πυρήνα με απόλυτη πιστότητα, παρ' όλες τις επιμέρους διαφορές.

Αυλητικά και σπονδειακά ήταν τα διάτονα που έφεραν με την «κάθοδο» τους τα ελληνικά φύλα και συνέχισαν να τροφοδοτούν μέχρι την ύστερη αρχαιότητα οι Φρύγες αυλητές. Το σύστημα δέσποσε κατά την αρχαϊκή εποχή, και θα είχε επικρατήσει μονομερώς αν δεν ήταν ήδη εδώ τα πελασγικά πεντάτονα. Σημειώνω ότι σπονδειακά και πεντάτονα συναντήθηκαν πολλές φορές και σε πολλά σημεία του πλανήτη, και κάθε φορά το αποτέλεσμα υπήρξε ίδιο: αρχικά επικράτησε ένα μικρό χάος, που κατόπιν έδωσε ώθηση να αναπτυχθεί αυξημένη συνειδητότητα και θεωρία. Τελικά προϊόντα της ζύμωσης είναι διάφορα συστήματα, με πρώτα τα σύντονα διάτονα. Αυτά καλύπτουν απαραίτητως μίαν ολόκληρη κλίμακα, είναι επτάτονα<sup>4</sup> και οι δύο βασικές εκδοχές τους είναι οι πυθαγόρειες και φυσικές κλίμακες.

Η ίδια διεργασία συνέβη μεταξύ άλλων

στην αρχαία Κίνα και Ινδία, στην κλασική Ελλάδα, στο βορειοευρωπαϊκό Μεσαίωνα. Έτσι, σήμερα, σύντονες είναι οι μουσικές αφενός της Κίνας και Ιαπωνίας –με εμφανή όμως ροπή προς τα πεντάτονα– και της Ινδίας και της ευρωπαϊκής Δύσης –όπου δεσπόζουν τα επτάτονα–, όπως σύντονος ήταν ο επίσημος μουσικός πολιτισμός της ακμής της αρχαίας Ελλάδας.

## Βυζαντινή πρόγονος


As ανακεφαλαιώσουμε λοιπόν. Η αρχαία μουσική –όπως εξάλλου και η γλώσσα, αλλά αυτό είναι άλλη ιστορία– είναι υβρίδιο των δύο ριζών της: της δυτικότερης *αυτόχθονος* ή *πελασγικής* ή *προελληνικής* και της ανατολικότερης *ελληνοθρακοφρυγικής*. Στην ακμή της η αρχαιότητα δημιούργησε θεωρητική κοσμογονία, όταν οι Πυθαγόρειοι προώθησαν τη μελέτη των διαστημάτων μέσα από τα μαθηματικά. Μια βασική απόρροια της έμπρακτης εφαρμογής της θεωρίας υπήρξαν τα σύντονα συστήματα. Η βυζαντινή λοιπόν μουσική φέρεται να συμπίπτει φθογγικά με την αρχαία μόνο ως προς την αρχαϊκή εποχή της δευτέρας, μέχρι δηλαδή τον έβδομο π.Χ. αιώνα.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η ελλαδική λαϊκή παραδοσιακή μουσική, ακόμα και σήμερα, αποτελεί την κιβωτό όλων μαζί των παραπάνω: εδώ (όπως και στις Βρετανικές Νήσους) εξακολουθούν να συμβιώνουν:

- τα πρωτογενή ανημίτονα πεντάτονα – στην Ηπειρο π.χ. (και στη Σκωτία),
- τα αυλητικά / σπονδειακά διάτο-

να, που συμπίπτουν με τα κύρια βυζαντινά, μικρασιατικά και νησιώτικα δομήματα,

- το προϊόν της διασταύρωσης των δύο, τα πυθαγόρεια και φυσικά σύντονα επτάτονα, που ταυτίζονται με τη βάση της αρχαίας μουσικής και των δυτικοευρωπαϊκών κλιμάκων.

Αν λάβουμε υπ' όψιν ό,τι περιέχει και συνεπάγεται η ιστορική εξίσωση της διττής καταγωγής της αρχαίας μουσικής από τα πεντάτονα και το αυλητικό / σπονδειακό σύστημα, με την επικουρία της λόγιας θεωρητικής προσέγγισης, και συνάμα την υποδειγματική πιστότητα του θεωρητικού σώματος της βυζαντινής μουσικής στο σπονδειακό σύστημα, καταλήγουμε σε μια κατ' εξοχήν παραδοξοφανή αλλά διόλου παράδοξη διατύπωση μεταξύ της αρχαίας ελληνικής και της «βυζαντινής» διατονικής διαστηματικής και τροπικής βάσης υπάρχει η εξής τεκμηριώσιμη σχέση καταγωγής και συνέχειας: η «βυζαντινή» μουσική επέχει τη θέση του ενός από τους δύο *προγόνους* της αρχαίας. 

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Χονδρικά ένα ανημίτονο πεντάτονο έχει 2 τριμήτονα και 5 τόνους.
2. Το σύστημα αυτό αποκαλούσε ο Πτολεμαίος ομαλό διάτονο (2ος αι.μ.Χ.)
3. Χονδρικά, ένα σπονδειακό επτάτονο έχει 3 τόνους και 4 σπονδεια (2 τόνους «ελάσσονες» και 2 «ελάχιστους» κατά τη βυζαντινή), διαστήματα περίπου 3/4 του τόνου.
4. Χονδρικά ένα σύντονο επτάτονο έχει 5 τόνους και 2 ημιτόνια.



# Μουσικήν ποίει...

Τον Νίκο Διονυσόπουλο

**Π**ΩΣ ΝΑ ΉΤΑΝ άραγε η μουσική πράξη στην Αρχαία Ελλάδα; Το ερώτημα έχει τεθεί από τα χρόνια της Αναγέννησης, όταν η μελέτη των αρχαίων συγγραφέων ήρθε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και λειτούργησε ως μοχλός εξόδου από τον μεσαιώνα, θεμελιώνοντας τον Δυτικό πολιτισμό. Όμως, παρά την πλατιά γνώση του θεωρητικού μέρους της, αυτή καθ' εαυτή η μουσική των αρχαίων ήταν και παραμένει εν πολλοίς μέχρι σήμερα ένα μεγάλο ερώτημα. Μέχρι τα μέσα του 19ου αι. τα ελάχιστα κομμάτια που ήταν γνωστά, δεν συγκροτούσαν ένα αξιόλογο σώμα αρχαιοελληνικής μουσικής, και πολύ περισσότερο δεν αντιστοιχούσαν επ' ουδενί στον όγκο, τη σπουδαιότητα και τις επιτεύξεις της μουσικής θεωρίας και σκέψης της αρχαιότητας.

Η άνθιση των κλασικών σπουδών στα τέλη του 19ου με την παράλληλη εκδοτική και ανασκαφική δραστηριότητα συμπίπτει με την ανακάλυψη ορισμένων από τα σημαντικότερα σωζόμενα αρχαία μουσικά κείμενα. Ιδιαίτερα οι Δελφικοί ύμνοι, είναι τα πρώτα μεγάλα δείγματα αρχαιοελληνικής μουσικής, που μπορούν να μας δώσουν μια ιδέα για τη δομή και την τέχνη της μελοποιίας των αρχαίων. Το γεγονός αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον ερευνητών και καλλιτεχνών και δίνει νόημα στην προσπάθεια ανασύστασης της αρχαιοελληνικής μουσικής πράξης. Τότε παρουσιάζονται και οι πρώτες ηχογραφήσεις στη νεόκοπη τεχνολογία της δισκογραφίας. Ήδη έχουμε εντοπίσει τις πρώτες -μάλλον- δισκογραφίες αρχαίας ελληνικής μουσικής (1905) με τον Aramis (ψευδώνυμο του Περικλή Αραβαντινού, που ζούσε στο Παρίσι).

## Οι ηχογραφήσεις

Οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες της νεότερης περιόδου, στην Αθήνα του 1896, τα πρώτα ανεβάσματα αρχαίων τραγωδιών, οι Δελφικές Γιορτές (1927-1930), διαλέξεις για την αρχαία ελληνική μουσική και το ζωντανό ακόμα αντιφαλμεραγιερικό πνεύμα για την απόδειξη της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού δίνουν αυτή την περίοδο ευκαιρίες για εκτελέσεις των σωζόμενων κομματιών και οπιοραδικές ηχογραφήσεις, ενώ παράλληλα τροφοδοτούν τον προβληματισμό και τη δημιουργία μουσικού υλικού, θεματολογικά και υφολογικά αραιοπρεπούς.

Η μεταπολεμική περίοδος ξεκινά με το ρεσιτάλ της Αρντα Μαντικιάν (Αρμένισσα μεσόφωνος που ζει στην Ελλάδα) στο Morley College του Λον-



◀ Το συγκρότημα «Κηρέλος» ιδρύθηκε το 1991. Το σύνολο διευθύνεται από την Ανί Μπελίσ, που εδώ και δύο δεκαετίες μελετά την αρχαία ελληνική μουσική.

δίνου, στις 6 Απριλίου 1949 με τίτλο *21 αιώνες ελληνικού τραγουδιού*. Στο πρόγραμμα συμπεριλαμβάνονται τα έξι καλύτερα σωζόμενα δείγματα αρχαιοελληνικής μουσικής, που ηχογραφεί τον Οκτώβριο του 1950 στο επιβλητικό ανοικτό Θέατρο των Δελφών, με υπόκρουση τους χθόνιους θορύβους που δημιουργεί το χτύπημα του αέρα πάνω στο μικρόφωνο (!) της Amice Calverley, ενώ δύο από αυτά είχε ήδη ηχογραφήσει στα studios της Abbey Road για λογαριασμό του Egon Wellesz στη σειρά *The history of music in sound* της HMV.

Τρεις δεκαετίες αργότερα, το 1979, ο Ισπανός Gregorio Paniagua δημιουργεί μια τομή στη δισκογραφία της αρχαιοελληνικής μουσικής. Πρόκειται για ένα δίσκο μακράς διάρκειας (LP), εξ ολοκλήρου αφιερωμένο σε αυτή τη μουσική, όπου συμπεριλαμβάνει όλα τα σωζόμενα κομμάτια με κάποια αριότητα (20 από τα περίπου 60 γνωστά). Για την εκτέλεση χρησιμοποιεί 5-6 αρχαιοελληνικά όργανα, που κατασκευάζει ειδικά γι' αυτόν το σκοπό. Παρά την έντονα «δημιουργική» επέμβαση και συμπλήρωση των κενών στο μουσικό κείμενο των κομματιών, την ελευθερία στην εκτέλεση και τις αντιρρήσεις της επιστημονικής κοινότητας σε θέματα συνέπειας και ύφους, ο δίσκος αυτός γνωρίζει παγκόσμια διάδοση και παραμένει μέχρι σήμερα ο πιο γνωστός στο είδος του.

Η κυκλοφορία του στην Ελλάδα συμπίπτει με την απαρχή της πρόσφατης αναζωπύρωσης του ενδιαφέροντος για την «ανακάλυψη» (για άλλη μια φορά) της Αρχαίας Ελλάδας και των «αρχαίων ημών προγόνων». Ενδιαφέρον μιας υπολογίσιμης μερίδας του κοινού, που ο πυρήνας του κι-

νείται σε εθνοκεντρικό ιδεολογικό πλαίσιο, και τροφοδοτείται από το αίτημα της πολιτιστικής πρωτιάς και ανωτερότητας των Ελλήνων, ενάντια στην απειλή της παγκοσμιοποίησης. Ακραίο αλλά χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αρχαιολαγνας τάσης είναι το συγκρότημα *Terror X Crew*, το οποίο σε μια θεαματική επί τη συντηρητικότερο ιδεολογική στροφή, ηχογραφεί τραγούδια hip-hop με αρχαιοελληνικά όργανα και στίχους στα αρχαία (!)

Την τελευταία εικοσαετία, παρουσιάστηκαν επίσης μουσικές ομάδες, που ασχολούνται με την κατασκευή αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων για την εκτέλεση της αρχαίας μουσικής αλλά και δικών τους συνθέσεων. Τέτοιες ομάδες είναι το *Ευρετήριο* του Γιώργου Μανιάτη με όργανα φτιαγμένα από τον Γιώργο Πολύζο, η *Δαιμονία Νύμφη* με όργανα φτιαγμένα από τον Νίκο Μπρα και ο *Τέρπανδρος* στην Κύπρο με τον μουσικό και οργανοποιό Μιχάλη Γεωργίου. Ηχογραφήσεις τους βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές ή κυκλοφορούν εκτός εμπορίου.

Παράλληλα, την ίδια περίοδο, η επιστημονική έρευνα παρουσιάζει έντονη κινητικότητα γύρω από την αρχαιοελληνική μουσική (Δ. Θέμελς, Χ. Σπυρίδης, Σ. Ψαρουδάκης, Μ. Μαυροειδής κ.λπ.) διευρύνοντας ακόμα περισσότερο το κοινό, στο οποίο απευθύνεται μια υπολογίσιμη πλέον ελληνική παραγωγή δισκογραφικών εκδόσεων (περισσότερες από 15 τα τελευταία χρόνια).

Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της παραγωγής καλύπτουν ο Χριστόδουλος Χάλαρης, που κινείται στη γνωστή αισθητική του, και πολύ περισσότερο ο Πέτρος Ταμπούρης. Ο δεύτερος, χρ-

σιμοποιώντας και αρχαιοελληνικά όργανα, επεξεργάζεται με εννορηστική και υφολογική ελευθερία τα μουσικά θέματα, δίνοντας μιαν αισθητικά πιο οικεία στον σημερινό ακροατή. Επί πλέον, συμπεριλαμβάνει στις εκδόσεις του και δικές του συνθέσεις ανάλογου ύφους ή παραδοσιακούς σκοπούς, στους οποίους δίνει αρχαιοπρεπείς τίτλους, που αν δεν προσέξει ο ακροατής μπορεί να δημιουργήσει λανθασμένες εντυπώσεις.

Άλλες δισκογραφίες, που κυκλοφόρησαν τα τελευταία χρόνια είναι:

*Musiques de l'Antiquite Greque* με το συγκρότημα *Kerylos* (με αρχαιοελληνικά όργανα) και την Annie Belis. Περιέχει 13 κομμάτια και το αποτέλεσμα φαίνεται να είναι προϊόν μακράς επιστημονικής επεξεργασίας και μουσικά συνεπές περισσότερο από κάθε άλλη δισκογραφική δουλειά. Η αισθητική των φωνών όμως, ενταγμένη στο πλαίσιο της κλασικής φωνητικής, μας ξενίζει ενώ ταυτόχρονα αποπνέει έναν ερμηνευτικό ακαδημαϊσμό που δύσκολα μπορεί να πείσει κάποιον για το αρχαιοελληνικό ύφος του.

Με μεγαλύτερη ελευθερία στην εκτέλεση, περισσότερη αίσθηση του ρυθμού και πιο κοντά στις σημερινές αντιλήψεις για την παλαιότερη μουσική, είναι άλλα δύο CD με 20-25 κομμάτια το καθένα: *De Organographia* από την Αμερική με τους Neuman (με αρχαιοελληνικά όργανα) και *Antiche Musiche Elleniche* από την Ιταλία με τον Gabriel Garrido (με λίγα μεσαιωνικά όργανα).

Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει το υπό έκδοση CD από το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, με την ανακατασκευασμένη Υδραυλι του Δίου, τον εντελώς ιδιαίτερο και για πρώ-



τη φορά ηχογραφούμενο ήχο της.

Τέλος, ανάμεσα σε πολλές άλλες αποσπασματικές εκδοτικές προσπάθειες, ξεχωριστή περίπτωση είναι αυτή του Stefan Hagel, ο οποίος εναρμονισμένος στην ψηφιακή εποχή που ζούμε, δημοσιεύει μέσα από τον δικτυακό τόπο της Αυστριακής Ακαδημίας των Επιστημών τη μελωδία από 21 αρχαιοελληνικά κομμάτια σε μορφή midi, τα οποία μπορεί να ακούσει κανείς από τον υπολογιστή του<sup>1</sup>.

## Δυσεπίλυτα προβλήματα

Είναι πολύ ενδιαφέρον να δει κανείς συγκριτικά, πώς μια τόσο παλαιά μουσική όπως η αρχαιοελληνική, μέσα από τις σύγχρονες προτάσεις ερμηνείας της, αντικατοπτρίζει με τόση σαφήνεια την προϋπάρχουσα αισθητική και τον ήχο των εκτελεστών της. Αυτή η παρατήρηση μας οδηγεί στον σκεπτικισμό του κατά πόσον κάθε μία από αυτές τις δισκογραφίες αποδίδει την αρχαιοελληνική μουσική ή είναι ένα ακόμα CD του καλλιτέχνη, ο οποίος ακολουθεί δοσμένες μελωδικές γραμμές (αν και όχι πάντα: π.χ. Λ. Χαλκιάς). Όμως, αν αυτές οι εκτελέσεις δίνουν κάποια ιδέα της μελοποίησης, ίσως απέχουν πολύ από το ύφος και το περίφημο ήθος, για το οποίο τόσα πολλά έχουν γραφτεί από τους αρχαίους μουσικούς συγγραφείς και φιλοσόφους.

Επί πλέον, στα θέματα ρυθμών και κλιμάκων που θεωρούνται λυμένα, πάντα υπάρχουν ασάφειες και κάθε τόσο προτείνονται νέες εκδοχές στις μεταγραφές των σωζόμενων κομματιών, ενώ θα πρέπει να θυμίσουμε ότι το μουσικό κείμενο είναι μια κάποια αποτύπωση του μελωδικού ιστού και όχι η ίδια η μουσική. Πάνω σε αυτό, ο μεγάλος μουσικός θεωρητικός της αρχαιότητας Αριστοξενος εκφράζει τις

ενστάσεις του για το κατά πόσον τα μουσικά σύμβολα μπορούν να αποδώσουν πολλά πράγματα και αν μπορεί κάποιος να συλλάβει την ουσία της αρμονικής μέσα από τη μουσική γραφή. Μεταφράζοντάς το, θα μπορούσαμε να πούμε ότι παίζοντας μια μελωδία με αντίγραφα αρχαίων οργάνων, σε μια σύγχρονη αίθουσα μουσικής ή σε μια ηχογράφηση, έξω φυσικά από το κοινωνικό πλαίσιο που λειτουργούσε αυτή η μουσική στην εποχή της, το αποτέλεσμα δεν μπορεί να είναι παρά η σκιά μιας -ασαφούς πολλές φορές- μορφής, όπου λείπει το περιεχόμενο της. Εδώ προστίθενται και πρακτικά δυσεπίλυτα προβλήματα στην ερμηνεία μιας «νεκρής» μουσικής, όπως η «ορθή» ανακατασκευή των μουσικών οργάνων και ο τρόπος παιξίματος τους, που πρέπει να «ανακαλυφθεί» ξανά και να αναπτυχθεί η σχετική δεξιοτεχνία, αφού δεν έφτασε μέχρι τις μέρες μας και αποτελεί χαμένη παράδοση. Εξ ίσου σημαντικό θέμα είναι η προσώδια και η ερασιμακική εκφορά του λόγου (αποδεκτή ως ιστορικά ορθή εκφορά πλέον σήμερα, από όλη την επιστημονική κοινότητα), γεγονός που ξενίζει αρκετά τους χρήστες της (τονικής) νεοελληνικής εκφοράς, όπως εξ άλλου ξενίζει τους Δυτικούς η ελληνική λαϊκότερη εκτέλεση της αρχαιοελληνικής μουσικής.

Ετσι, νομίζω ότι καλό θα ήταν, να αντιμετωπίζεται η σημερινή καλλιτεχνική δημιουργία με διαφορετικό πρίσμα από τη μουσική αρχαιολογία. Η δεύτερη θα πρέπει να προσεγγίσει ερευνητικά την αρχαιοελληνική μουσική πράξη χωρίς εμπορικές δεσμεύσεις που υπαγορεύει το δισκογραφικό προϊόν, να εντοπίσει υφολογικές διαφορές στην ερμηνεία και να τη διαφοροποιήσει ανάλογα με την εποχή που αναφέρεται, τον τόπο που παρήχθη και την κοινωνική λειτουργία που εξυ-

► **Εξώφυλλο**  
**Λα δισκο-**  
**γραφικών**  
**εκδόσεων**  
**που κυκλο-**  
**φορούν στο**  
**εμπόριο**



πηρετούσε, χωρίς να ισοπεδώνονται ερμηνευτικά όλα τα αρχαιοελληνικά μουσικά κομμάτια κάτω από τον οίστρο και τις εμμονές του κάθε δημιουργού, λες και στο πέρασμα των οκτώ αιώνων που καλύπτουν (5ος π.Χ. - 3ος μ.Χ.) δεν υπήρξε καμία εξέλιξη, καμία διαφοροποίηση, ενώ ταυτόχρονα να αντιμετωπίζεται ο αρχαιοελληνικός κόσμος σαν να ήταν μια συμπαγής και ομοιόμορφη γεωγραφική και πολιτισμική ενότητα.

Αυτό βέβαια δεν στερεί το δικαίωμα στον κάθε καλλιτέχνη να εμπνέεται από το πνεύμα και -γιατί όχι- από τη μελωδία των σωζόμενων μνημείων και να τα μετασχηματίζει σε σημερινά μουσικά έργα. Και θεμιτόν είναι, και γόνιμο. Εξ άλλου μέσα από τη σύγχρονη οπτική, με μουσικές υπερβάσεις

πέρα από τα προφανή, μπορούν να γίνουν πολύ ενδιαφέρουσες και ουσιαστικές προσεγγίσεις. Είναι ένα πεδίο που νομιμοποιείται να κινείται και όπου τελικά καταξιώνεται η τέχνη. Ετσι, άλλο πράγμα είναι η μουσική να εμπνέεται από την Αρχαία Ελλάδα και άλλο πράγμα να βαφτίζεται «αυθεντική» αρχαία ελληνική μουσική. ❧

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. <http://www.oew.ac.at/kal/agm/main.htm>

Ευχαριστώ τους Σ. Ψαρουδάκη, Χ. Σπυρίδη, Σ. Αρφάνη, Μ. Καλυβιώτη και Χ. Τερζή για τις πληροφορίες που μου έδωσαν.  
Ν. Δ.

## Δισκογραφία αρχαίας ελληνικής μουσικής

- Hymn à la Muse / Hymn de Pindare, Aramis, Fonotipia 39261/39262, Παρίσι, 1905, (78 στρ.)
- Hymn to the Sun / Epitaph, H.J. Moser & Cho, Parlophone R-1016, 1930, (78 στρ.). Οι ηχογραφήσεις συμπεριελήφθησαν αργότερα στο άλμπουμ: Two thousands years of music, Decca, DX-106 (2 LP).
- Hymn to the sun / Epitaph of Seikilos / Hymn to the Muses / Hymn to Nemesis, Arda Mandikian, HMV DA-2006, 1950, (78 στρ.)
- First Delphic Hymn / Second Delphic Hymn, Arda Mandikian, HMV DB-21485, 1950, (78 στρ.)
- Musique de la Grèce Antique, Atrium Musicae, Gregorio Paniagua, Harmonia Mundi HM-1015, 1979, (LP), HMA-1901015 (CD)
- Music of Ancient Greece, Χρ. Χάλαρns, Orata, ORANGM-2013, (CD)
- Musiques de l' Antiquite Grecque, Ensemble Kerylos - Choeurs de l' ALAM, Annie Bélis, Banque Nationale de Paris, BNP-93001/K-617, 1993, (CD)
- Music of the Ancient Greeks, De Organographia, Philip & Gayle Stuwe Neuman, Pandourion PRCD-1001, 1995, (CD)
- Μουσική από την ελληνική αρχαιότητα, Π. Ταμπούρns, (FM) Παιάν 653, (CD)
- Antiche Musiche Elleniche, Studio di Musica

- Antica Antonia II Verso, Gabriel Garrido, Quadrivium, SCA-043, 1999, (CD)
- Ancient Greek Music, Stefan Hagel, Austrian Academy of Sciences, (Internet)

## Συλλογές, που συμπεριλαμβάνουν αρχαία ελληνική μουσική

- First Delphic Hymn / Epitaph of Seikilos, Ancient and Oriental music, The history of music in sound, Egon Wellesz, Arda Mandikian, 1950, HMV HLP-2 [2XEA 1211-1212]
- Hellenic Elegies, Χρ. Χάλαρns, Orata, ORM-4012, (2 CD) (3 κομμάτια)
- Hellenic Odes, Χρ. Χάλαρns, Orata, ORANHO-4014, (3 CD) (2 κομμάτια)
- Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Μουσική στην Επίδαυρο, συναυλία (1990) της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας, Λ. Αγγελόπουλος, ΕΛΒΥΧ-10 (MC) (5 κομμάτια)
- Εικόνες, Ν. Βενετσάνου, Artistic-Ανατολή MA-008, 1994/96, (CD), (1 κομμάτι)
- Μέλος Αρχαίον, Η μουσική των ανθρώπων, Π. Ταμπούρns, (FM) Παιάν 606, (2 CD) (3 κομμάτια)
- Μέλος Αρχαίον, Η μουσική των θεών, Π. Ταμπούρns, (FM), Παιάν 607, (2 CD) (10 κομμάτια)
- Σύριγξ, Πάνος Στέφος, FM-814, (CD), (1 κομμάτι)
- Αρχαία κιθάρα, Π. Ταμπούρns, FM-946, (CD) (3 κομμάτια)

- Λύρα - Βάρβιτος, Π. Ταμπούρns, FM-947, (CD) (8 κομμάτια)
- 100 years of Olympic Games, Π. Ταμπούρns, FM-955, (CD) (1 κομμάτι)
- Music of the Ancient Sumerians, Egyptians & Greeks, De Organographia, Ph. & G. St. Neuman, Pandourion PRCD-1005, 1999, (CD)
- 2.500 χρόνια Ελληνική Μουσική, Λ. Χαλκιάς, Κ.Ε.Μ.Χαλκιάς, 1999, (3 CD) (6 κομμάτια)
- Eis Μουσικόν Οργανον, Π. Βλαγκόπουλος: ύδραυλις, Σπ. Σακκάς: τραγούδι, ΕΠΚΔ, 2002, (CD), (υπό έκδοση) (5 κομμάτια)

## Εκτός εμπορίου

- Δήμων Ωδές, Χρ. Χάλαρns, Φοινίξ, 1988, (5 LP) (10 κομμάτια)
- Hellenika, Dialogo della musica antica et della moderna. Συναυλίες του προγράμματος «Καλειδοσκόπιον» (DG X/D.1), 1996-97 (4 κομμάτια)
- Ελλήνων Λύρα, Π. Ταμπούρns, συνοδευτικό CD στο περ. «Ελληνική Αγωγή», Ιλισσός Σ.Δ. 1002, 1998, (CD) (6 κομμάτια)
- Ευρετήριο, κασέτες από συναυλίες και ραδιοφωνικές παρουσιάσεις, περιέχονται και κομμάτια αρχαιοελληνικής μουσικής.
- Τέρπανδρος, Μ. Γεωργίου, Κύπρος (CD), (2 κομμάτια)
- Ιθαίοι Δάκτυλοι, Δαιμονία Νύμφη, (CD), (υπό έκδοση), (2 κομμάτια)