



**01**  
Ανασυνθέτοντας τον  
ομηρικό ήχο. Εκδήλωση  
στην Αρχαιολογική  
Εταιρεία, 2015.



---

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ  
**ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΕΡΖΗΣ**

# Μουσική, δαιμόνιον πράγμα

*Με μια βουτιά στα άπата νερά της Ιστορίας και Φιλοσοφίας των Επιστημών, ο νεαρός απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών αναδύθηκε με ένα διδακτορικό στο αντικείμενο της μαθηματικής αρμονικής επιστήμης στην αρχαία Ελλάδα.*

*Αρχαιομουσικολόγος, καταπιάστηκε με την ανακατασκευή αρχαίων μουσικών οργάνων, σε συνεργασία με επιστήμονες της Πληροφορικής ενεπλάκη σε προγράμματα που απευδύνονται σε μικρούς και μεγάλους. Ακόμη και η διδασκαλία και οι διαλέξεις του δεν στοχεύουν παρά στη διάδοση της αρχαίας ελληνικής μουσικής.*

---

Συνέντευξη στην Αγγελική Ροβάτσου



«Διονυσίου Τέχνη Μουσική: Κριτική Έκδοση» είναι το θέμα της διδακτορικής διατριβής που ο Χρήστος Τερζής εκπόνησε υπό την εποπτεία του πολυσχιδούς ελληνιστή Egert Röhlmann. Η υποστήριξή της έγινε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το 2008. Η μονογραφία του αυτή, που τιμήθηκε με το «Καυταντζόγλειο Βραβείο (2009–2010)» της Φιλοσοφικής Σχολής του Καποδιστριακού και εκδόθηκε το 2010 από το Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας της Ακαδημίας Αθηνών, αποτελεί την πρώτη κριτική και σχολιασμένη έκδοση της μουσικοθεωρητικής πραγματείας του Διονυσίου.

Το έργο του Διονυσίου, μια μελέτη της αρχαίας μουσικής θεωρίας που έχει όμως συνταχθεί τον 10ο αιώνα μ.Χ., συνιστά πολύτιμη μαρτυρία για την πρόσληψη των αρχαίων θεωριών περί μουσικής στο Βυζάντιο.

Η έρευνα ήταν τέτοιας φύσης ώστε, μέσω της κριτικής κειμένων αρχαίων Ελλήνων και Βυζαντινών μουσικοθεωρητικών και μαθηματικών, ο Χρήστος Τερζής βρέθηκε εξαρχής στον ευρύ χώρο της Ιστορίας και Φιλοσοφίας των Επιστημών. Στο πεδίο της αρχαιομουσικολογίας, η έρευνά του εστιάστηκε στην αρχαία ελληνική μουσική (θεωρία, σημειογραφία), στη μελέτη και ανακατασκευή αρχαίων μουσικών οργάνων, την προσωδία και τον αρχαιοελληνικό ήχο εν γένει.

Το 2016 εγκαινιάζεται η στενή συνεργασία του με το Εργαστήριο Φωνής και Προσβασιμότητας του Τμήματος Πληροφορικής και Τηλεπικοινωνιών του Καποδιστριακού, συντονίζοντας το εκπαιδευτικό έργο στο Πρόγραμμα «ΕΡΜΗΣ: Εκπαίδευση στην ανακατασκευή και χρήση αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων». Από τα τέλη του 2018, συμμετέχει με τους ίδιους συνεργάτες στην υλοποίηση του έργου «ΜΝΗΣΙΑΣ: Επαύξηση και εμπλουτισμός πολιτιστικών τεκμηρίων μέσω ψηφιακής διαδραστικής ανασύνθεσης του ήχου των αρχαιοελληνικών μουσικών οργάνων». Με το Ινστιτούτο για τη Μελέτη των Αρχαίων Πολιτισμών, της Αυστριακής Ακαδημίας των Επιστημών, εμπλέκεται στο έργο DiAGRAM (Digitizing Aspects of Graphical Representation in Ancient Music).

Μεταδιδακτορικός ερευνητής–αρχαιομουσικολόγος, έχει διδάξει αρχαία ελληνική μουσική στα Πανεπιστήμια Αθηνών και Πελοποννήσου, χωρίς να περιορίζεται σε ένα μόνο είδος κοινού. Στον τομέα της μελέτης και ανακατασκευής αρχαίων μουσικών οργάνων έχει μελετήσει ευρήματα από ανασκαφές, όπως την άρπα από τον «Τάφο του Ποιπτή» στη Δάφνη, μοναδικό δείγμα του τριγώνου της Κλασικής περιόδου, και τον πλαγιάυλο της δημοφιλούς αυλητρίδας της Κοίλης, εκείνης που στον τάφο της βρέθηκαν 360 μυροδοχεία.

**—Κύριε Τερζή, πριν απ’ όλα υπήρξατε σπουδαστής ωδείου. Ποιο όργανο παίζατε;**

Ήπαιζα κιθάρα. Συμπαθητικός σπουδαστής της κιθάρας ήμουν. Τελειώνοντας το σχολείο πήρα το πτυχίο μου, ύστερα το δίπλωμά μου, όπως απαιτούσε η εγκύκλια ωδειακή εκπαίδευση. Ωστόσο, όλη η εικόνα που είχα για τη μουσική μέχρι που πέρασα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ περιοριζόταν στο πεδίο της ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Κατάγομαι από την Τρίπολη και εκεί είναι πολύ έντονο το «δημοτικό» στοιχείο της παραδοσιακής μουσικής, αν και δεν μπορώ να πω ότι μου τραβούσε το ενδιαφέρον. Στο Μουσικό Τμήμα, λοιπόν, συνειδητοποίησα για πρώτη φορά ότι εξετάζονται με έναν συστηματικό τρόπο όχι μόνο η ευρωπαϊκή μουσική αλλά και άλλες μουσικές παραδόσεις: η βυζαντινή και δημοτική μουσική, οι μουσικές του κόσμου... Μάλιστα τότε, το 1991, ήταν η πρώτη χρονιά της λειτουργίας του Τμήματος, ήμασταν η πρώτη «φουρνιά». Σαραντά φοιτητές. Όλοι μαζί, φοιτητές και διδάσκοντες, συνταχθήκαμε από κοινού για να συμβάλουμε ώστε να λάβει πνοή και φυσιογνωμία το νεότευκτο Τμήμα. Και υπήρξαν ορισμένοι φωτισμένοι καθηγητές τότε, αρκετά ανοιχτοί στο πνεύμα και στην καρδιά, που έβαλαν γερές τις βάσεις.



**02**

Ανακατασκευή του τριγώνου της Δάφνης, Ιανουάριος 2015.

**—Υπήρξε κάποιος που σας επηρέασε;**

Ήταν ο αείμνηστος Γιώργος Αμαργιανάκης. Εργάστηκε ως συντάκτης-ερευνητής στην Ακαδημία Αθηνών, στο Κέντρο Λαογραφίας, στη συνέχεια εξελέγη καθηγητής Μουσικολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας στην Κρήτη, όπου ίδρυσε τομέα Μουσικολογίας από το 1984. Μελετούσε τη βυζαντινή μουσική και ιδιαίτερος τη μουσική της Κρήτης — το διδακτορικό του στη Δανία πλάι στον J. Raasted εστίασε στη βυζαντινή μουσικολογία. Επί πρωταναίεας του Μιχάλη Σταθόπουλου ιδρύθηκε Τμήμα Μουσικών Σπουδών στο ΕΚΠΑ, κάτι που ο ίδιος ο πρότανης ήθελε πολύ και το πέτυχε. Κάλυψε λοιπόν τον Αμαργιανάκη να το οργανώσει σε συνεργασία με δύο ακόμη πανεπιστημιακούς και μαζί θεμελίωσαν τα τρία βασικά αντικείμενα της μουσικολογίας: την Εθνομουσικολογία την ανέλαβε ο Αμαργιανάκης, τη Βυζαντινή Μουσικολογία ο Γρηγόρης Στάθης από τη Θεολογική, και το ευρωπαϊκό σκέλος της Ιστορικής Μουσικολογίας ο Όλυ Ψυχοπαίδη από το Παιδαγωγικό. Ήμουν τελειόφοιτος το '96 όταν με προσέγγισε ο Αμαργιανάκης και διερευνητικά με ρώτησε αν θα ήθελα να ξεκινήσω ένα διδακτορικό. Το θεώρησα ιδιαίτερος τιμητικό. Ασφαλώς και δέχτηκα. Κατόπιν μου είπε, με τον απλό του λόγο: «Τι θες να κάνεις; Τι σου αρέσει;» Και του απάντησα: «Η αρχαία ελληνική μουσική μου αρέσει, μ' αυτή θέλω να ασχοληθώ».

**—Αυτή σας η επιθυμία πώς γεννήθηκε;**

Ήμουν στο 2ο ή το 3ο έτος όταν, στο πλαίσιο μιας εργασίας, χρειάστηκε να επισκεφτώ το Σπουδαστήριο της Κλασικής Φιλολογίας. Εκεί εντόπισα ότι υπήρχαν και ορισμένα έργα αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων σχετικά με τη μουσική. Άγνωστα σε μένα τα ονόματά τους, εντελώς άγνωστα... Κάποιος Κλεονείδης, ένας άλλος Αλύπιος υπόγραφαν τα έργα με τίτλους *Αρμονική Εισαγωγή* και *Εισαγωγή Μουσική*. Μάλιστα, τα είχε μεταφράσει στα νέα ελληνικά ο Αθανάσιος Σιαμάκης, αρχιμανδρίτης στη Φλώρινα — ασφαλώς δεν τον γνώριζα τότε. Άρχισα να ξεφυλλίζω λοιπόν αυτά τα εγχειρίδια, και προς μεγάλη μου έκπληξη διαπίστωσα ότι είχα βρεθεί μπροστά σε κείμενα για τη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής, όπως μέχρι τότε τη γνώριζα. Ας πούμε: Τι είναι τόνος; Τι είναι ημιτόνιο; Τι είναι μουσικό διάστημα; Τι είναι μουσική κλίμακα; Ερωτήσεις - απαντήσεις. Τι είναι τρόπος; Πώς ορίζεται το σύμφωνο ή το διάφωνο διάστημα; Ποιο είναι το μέγεθος της φυσικής τέταρτης ή της πέμπτης, της οκτάβας; Διατρέχοντας λοιπόν αυτά τα κείμενα, το ενδιαφέρον μου επαυξανόταν, καθώς διαπίστωνα πως όσα μέχρι τότε πίστευα πως αποτελούσαν πρωτότυπη σύλληψη Ευρωπαίων θεωρητικών για τη μουσική, ολόκληρο το δομικό σύστημα της ευρωπαϊκής μουσικής όπως το ήξερα, τα είχαν συλλάβει και διατυπώσει αιώνες πριν «κάποιοι» άγνωστοι — σε μένα — αρχαίοι συγγραφείς. Μάλιστα, αναζητώντας ακόμα περισσότερο υλικό είδα πως ένας μαθητής του Αριστοτέλη, ο Αριστόξενος, είχε γράψει ένα πολύ σημαντικό έργο για την αρμονική θεωρία, τα *Αρμονικά στοιχεία*, σε τρία βιβλία, που όταν αποφασίσει κανείς να το μελετήσει προσεκτικά, θα διαπιστώσει ότι ο άνθρωπος κατάφερε να συλλάβει, να οργανώσει και να διατυπώσει μια ολοκληρωμένη θεωρία για τη μουσική που περιλαμβάνει τις προϋποθέσεις, τις αρχές, τη μεθοδολογία, τους ορισμούς και, στη συνέχεια, τους βασικούς κανόνες της «εμμελείας», τους κανόνες, δηλαδή, που αν τους ακολουθήσει ο αναγνώστης θα αποκτήσει τα εφόδια για να γίνει συνθέτης. Δεν έχει, δυστυχώς, σωθεί ολόκληρο το έργο, σώζονται το πρώτο και το δεύτερο βιβλίο, καθώς και μέρος του τρίτου. Πολύ σημαντικό. Στη συνέχεια, σκαλίζοντας ακόμη περισσότερο τους αρχαίους συγγραφείς, εντόπισα ότι υπάρχουν καμιά σαρανταριά περίπου ελάσσονες θεωρητικοί οι οποίοι με μικρά αλλά πολύ σημαντικά έργα ανέπτυξαν ό,τι σήμερα ονομάζουμε «θεωρία της μουσικής». Επιπλέον, ο Αλύπιος, μας παραδίδει το σημειογραφικό σύστημα της αρχαίας ελληνικής μουσικής, δηλαδή τα σύμβολα παρατεταγμένα σε μουσικές κλίμακες, στους αρχαίους τόνους. Χρησιμοποιώντας κανείς σήμερα αυτό το μοναδικό έργο μπορεί να αποκωδικοποιήσει τις αρχαίες παρτιτούρες που έχουν σωθεί, λίγο πάνω από 60 τον αριθμό, και



να τις μετατρέψει, να τις μεταγράψει σε ακουστή μουσική. Λοιπόν, όλο αυτό με ευαισθητοποίησε, μου κέντρισε το ενδιαφέρον. Γι' αυτό και είπα τότε στον Αμαργιανάκη ότι με την αρχαία ελληνική μουσική θα ήθελα να ασχοληθώ.

**—Ξέρατε πόσο βαθιά ήταν τα νερά στα οποία ετοιμαζόσασταν να βουτήξετε;**  
Ασφαλώς τότε δεν είχα ιδέα για το πόσο σημαντικές μελέτες είχαν ήδη γίνει σε παγκόσμιο επίπεδο. Γνώριζα, ωστόσο, ότι οι εργασίες Ελλήνων μελετητών ήταν ακόμη σχεδόν ανύπαρκτες. Εντούτοις, η βιβλιογραφία είχε ήδη συσσωρεύσει μελέτες Ευρωπαίων κλασικών φιλολόγων οι οποίες ξεπερνούσαν τα 250 χρόνια ερευνητικής ενασχόλησης με το αντικείμενο. Αργότερα, βέβαια, διαπίστωσα ότι το αντικείμενο της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ως κλάδος των κλασικών σπουδών, ανήκε σε μια παράδοση που είχε τις ρίζες της στην Ιταλική Αναγέννηση!

**—Η διατριβή σας στηρίζεται και σε μια πολύ στέρεη φιλολογική κατάρτιση. Πώς την αποκτήσατε;**

Ακριβώς επειδή διαπίστωσα ότι είχαν ήδη εκπονηθεί πολλές και σημαντικές ερευνητικές εργασίες, και δεδομένου ότι η εκπόνηση μιας διατριβής προϋποθέτει την εμπάθυνση σε ένα θέμα που δεν έχει μελετηθεί, ώστε να στοιχειοθετείται η απαιτούμενη πρωτοτυπία, αισθανόμουν αδύναμος να επιλέξω το κατάλληλο θέμα. Τότε με συμβούλευσε ο Αμαργιανάκης να γράψω στον Egert Röhlmann, εξαιρετικό ελληνιστή, με ευρύτητα γνώσεων για την ελληνική αρχαιότητα, με σπουδές στη μουσική και την κλασική φιλολογία, με σημαντικότερη εργογραφία στην αρχαία ελληνική μουσική, καθηγητή κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Erlangen στη Γερμανία. Σχεδόν τρεις μήνες αργότερα λαμβάνω απαντητική επιστολή από το Erlangen. Με αγωνία την ανοίγω και διαβάζω την απάντησή του στα νέα ελληνικά, παρακαλώ — στην επιστολή μου, τού είχα απευθυνθεί στα αγγλικά. «Αγαπητέ κύριε Τερζή, σας προτείνω ως θέμα διατριβής την κριτική έκδοση ενός κειμένου του Διονυσίου πάνω στη θεωρία του αρμονικού κανόνα, του μονόχορδου. Αυτό το έργο διασώζεται σε ορισμένα μεσαιωνικά και αναγεννησιακά χειρόγραφα, πάνω από 20 τον αριθμό. Θα πρέπει να ανατρέξετε στον Κατάλογο του Mathiesen, να τα εντοπίσετε, να τα εξετάσετε, να τα μελετήσετε και στη συνέχεια να παραδώσετε την πρώτη κριτική έκδοση του συγκεκριμένου κειμένου». Μου εξηγήσε ότι η εργασία πληρούσε τις προϋποθέσεις της πρωτοτυπίας, καθώς η πρώτη έκδοση του έργου, που είχε γίνει το 1841 στο Βερολίνο από τον Bellermann, είχε βασιστεί μόνο σε τέσσερα χειρόγραφα ήταν επομένως ελλιπής. Διαθέτοντας πολύ περισσότερο πρωτογενές υλικό (23 κώδικες), θα είχα τη δυνατότητα να αναθεωρήσω το κείμενο του Bellermann και να παρουσιάσω μια αμιγώς πρωτότυπη εργασία. Με διαβεβαίωνα επίσης ότι, δεδομένης της φιλολογικής κατεύθυνσης της μελέτης, ήταν διατεθειμένος να μου παράσχει ό, τι βοήθεια θα χρειαζόμουν, ενώ δήλωνε διατεθειμένος να προτείνει ένα διαφορετικό θέμα, αν το συγκεκριμένο δεν ενέπιπτε στο πεδίο του ενδιαφέροντος ή των δυνατοτήτων μου. Η πρόκληση ήταν ομολογουμένως δελεαστική. Σκέφτηκα —ενδεχομένως αφελώς— ότι θα είχα την ευκαιρία να καταπιαστώ με ένα αντικείμενο εντελώς πρωτότυπο και ταυτόχρονα να ανοιχτώ σε ένα πεδίο με το οποίο δεν ήμουν εξοικειωμένος. Δεν γνώριζα παλαιογραφία, δεν κατείχα τη μεθοδολογία της κριτικής των κειμένων και της εκδοτικής. Παρ' όλα αυτά το τόλμησα — σήμερα δεν θα το έκανα επ' ουδενί. Αποφάσισα, χωρίς πολλή σκέψη, να προχωρήσω σε αυτή τη μελέτη και να σπουδάσω το αντικείμενο εξ αρχής... Η ιδέα και μόνο ότι καταπιάνομαι με τα χειρόγραφα, τα διαβάζω και μπαίνω κατά κάποιον τρόπο στην ψυχολογία του αντιγραφέα, μού κινούσε την περιέργεια... Τον ευχαρίστησα και τον παρακάλεσα να αποδεχθεί τον ορισμό του ως μέλους της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής του διδακτορικού μου. Στα θετικά της υπόθεσης αθροίζοταν επιπλέον ότι ο Röhlmann ταξίδευε πολύ συχνά, τρεις φορές τον χρόνο τουλάχιστον, στην Ελλάδα. Μάλιστα, για κάποιο διάστημα ανέ-





04

Ανακατασκευή χέλους,  
2016.

λαβε να διδάξει ένα μεταπτυχιακό μάθημα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα από τα τέλη του '98 μέχρι τα μέσα του 2000. Το 2000 ανέλαβε ένα προπτυχιακό μάθημα και στο Μουσικό Τμήμα. Κατά το διάστημα αυτό, διδάχτηκα πλάι του την τεχνική της *eliminatio codicum*, τη στεμματική, τη μεθοδολογία της κριτικής του κειμένου. Αυτή η εργασία, η διατριβή μου πήρε αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα. Χρειάστηκε να ωριμάσω κι εγώ ερευνητικά... Ο Röhlmann μου είχε προτείνει να επικεντρωθώ αποκλειστικά στην τεκμηρίωση του νέου κειμένου· ωστόσο, δεδομένου ότι το διδακτορικό γινόταν σε ένα μουσικολογικό και όχι σε φιλολογικό Τμήμα, τα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς μου συνέστησαν να προχωρήσω και στον σχολιασμό του κειμένου. Για το σκέλος αυτό της εργασίας χρειάστηκε να μελετήσω το σύνολο των πηγών για τη μαθηματική θεωρία της μουσικής και να τις συνδέσω με το περιεχόμενο του κειμένου του Διονυσίου, της πραγματείας που εξέδωσα. Ήταν τελικά η ενδεδειγμένη επιλογή. Το τελικό προϊόν αποτελεί μια συνολική κριτική παρουσίαση της ιστορίας της μαθηματικής θεωρίας της μουσικής. Αρκετά εκτεταμένο αλλά πλήρες στην τελική του μορφή. Είχα τη χαρά και την τιμή να γίνει δεκτό και να εκδοθεί από το ΚΕΕΛΓ της Ακαδημίας Αθηνών.

—Τι εννοείτε όταν λέτε «μαθηματική θεωρία της μουσικής»; Την αντιδιαστέλλετε...

...προς τη «μουσική θεωρία της μουσικής». Αναμφίβολα αυτό ήταν το θέμα μιας συζήτησης που ξεκίνησε πολύ παλιά, πριν από τον 5ο αιώνα π.Χ. Από τη μία πλευρά ήταν οι φιλόσοφοι, οι μαθηματικοί φιλόσοφοι της πυθαγόρειας παράδοσης, οι οποίοι θεώρησαν το μουσικό φαινόμενο ως κλάδο της μαθηματικής επιστήμης ακριβώς επειδή τους παρείχε το υλικό για να ορίσουν, να περιγράψουν και να εξηγήσουν την έννοια των αριθμητικών λόγων. Τα μουσικά διαστήματα ήταν το κατάλληλο παράδειγμα για να εξηγήσει κανείς με απτό τρόπο στους μαθητές του πώς ορίζονται οι «σχέσεις αριθμών» — «αριθμητικοί λόγοι» λέγεται σήμερα το αντίστοιχο κεφάλαιο των μαθηματικών και σ' αυτό διδάσκονται τα παιδιά στο σχολείο τις αναλογίες ή, να το πούμε διαφορετικά, «τις σχέσεις ποσών ή πληθών». Γιατί λοιπόν οι μουσικοί φθόγγοι αποτελούσαν το ενδεδειγμένο πεδίο; Διότι μπόρεσαν οι μαθηματικοί να μετρήσουν το μέγεθος των μουσικών διαστημάτων — βασισμένοι βέβαια σε λανθασμένες προϋποθέσεις ως προς τις φυσικές ιδιότητες του ήχου, δεν είχε οριστεί ακόμα η συχνότητα και μιλούσαν για μόρια... Εμείς σήμερα λέμε ότι το ύψος ενός ήχου εξαρτάται από τους κύκλους του αντίστοιχου κύματος στη μονάδα του χρόνου. Αντίθετα, οι αρχαίοι φιλόσοφοι θεωρούσαν ότι το ύψος του ήχου εξαρτάται από το πλήθος των μορίων του κάθε ήχου. Απέδειξαν, λοιπόν, ότι μπορούμε να μετρήσουμε με ακρίβεια το μέγεθος των μουσικών διαστημάτων αν τα αποδώσουμε ως σχέσεις πλήθους μορίων. Η σύλληψη ήταν απολύτως σωστή. Μάλιστα σήμερα η μαθηματική και η φυσική ακουστική επιστήμη έχουν αποδείξει ότι τα μουσικά διαστήματα εκφράζονται λογαριθμικά και όχι γραμμικά, δηλαδή ως σχέσεις, λόγοι αριθμών, και όχι ως διαφορές τους. Επομένως, τα μεγέθη των μουσικών διαστημάτων ήταν το ενδεδειγμένο παράδειγμα για να μπορέσουν εκείνοι να περιγράψουν, μέσα από τον προσδιορισμό των διαφορών στα ύψη των φθόγγων — των μεγεθών δηλαδή των μουσικών διαστημάτων— και να εξηγήσουν τη θεωρητική σύλληψη των ποσοτικών σχέσεων, δηλαδή των αριθμητικών λόγων. Έτσι, ενέταξαν την αρμονική θεωρία στο αντικείμενο που λεγόταν Φιλοσοφία, στο αντικείμενο της διδασκαλίας των νέων που προοριζόνταν να εξελιχθούν σε φιλόσοφους.

—Σε σχέση με τη σημερινή μας αντίληψη του όρου «Φιλοσοφία», η αρχαία μοιάζει τόσο πιο πλατιά.

Η Φιλοσοφία περιελάμβανε τέσσερα αντικείμενα: την Αριθμητική, τη Γεωμετρία, την Αστρονομία και την Αρμονική. Η Αριθμητική είχε να κάνει με τους αριθμούς τους ίδιους,

04

δηλαδή το πώς αθροίζουμε ή προσδιορίζουμε τις διαφορές ανάμεσα σε πλήθη ή ποσότητες· η Γεωμετρία σχετιζόταν με τον προσδιορισμό των επιφανειών και των ιδιοτήτων των ακίνητων σχημάτων στον χώρο· η Αρμονική, με τους λόγους αριθμών και, τέλος, η Αστρονομία με τις σχετικές θέσεις κινούμενων σημείων. Η Αστρονομία και η Αρμονική δεν στόχευαν στην παρατήρηση των ουράνιων σωμάτων ή των μουσικών ήχων αντιστοίχως, αλλά πρόσφεραν αναμφισβήτητες θεωρητικές συλλήψεις που μπορούσαν να εκφραστούν με τη γλώσσα των μαθηματικών, δηλαδή τους αριθμούς. Προηγούνταν η παρατήρηση της κίνησης των ουράνιων σωμάτων. Αυτά λαμβάνονταν ως κινούμενα σημεία στο σύμπαν (στον χώρο). Ως κλάδος των μαθηματικών η Αστρονομία διερευνούσε τις σχέσεις κινούμενων σημείων. Καθάρη θεωρητική σύλληψη. Γι' αυτό και η μελέτη των ουράνιων σωμάτων αποτελούσε την ενδεδειγμένη case study του κλάδου των μαθηματικών που λεγόταν Αστρονομία. Κατ' αναλογία η μελέτη της μουσικής ήταν το ενδεδειγμένο πεδίο για την ενασχόληση με τον κλάδο των μαθηματικών που έφερε το όνομα Αρμονική και εξέταζε τις αριθμητικές σχέσεις.

**—Και η μουσική θεωρία της μουσικής;**

Λοιπόν, αυτή ήταν η μία πλευρά. Οι υποστηρικτές της, οι λεγόμενοι πυθαγορικοί αρμονικοί θεωρητικοί, ξεπέρασαν κατά κάποιον τρόπο τα όρια της επιστήμης τους (της αρμονικής δηλαδή ως κλάδου των μαθηματικών) και εξέτασαν το μουσικό φαινόμενο με τα μεθοδολογικά εργαλεία της επιστήμης τους, των μαθηματικών. Ξεκίνησε έτσι μια αντιπαράθεση ανάμεσα σε αυτούς και στους λεγόμενους «μουσικούς» θεωρητικούς σχετικά με τον καθορισμό του κριτηρίου του αρμονικού (επιστήμονα). Οι μεν το ήθελαν αυστηρά νομισιαρχικό, οι δε το περιέγραφαν με γνώμονα την αίσθηση της ακοής. Έτσι, οι μεν αμφισβητούσαν τα πορίσματα των εκφραστών της άλλης πλευράς που βασιζόνταν πρωτίστως στην αίσθηση —στο αισθητικό αποτύπωμα του ήχου— για να διακρίνουν το εμμελές από το εκμελές, το σύμφωνο από το διάφωνο διάστημα, τα κριτήρια της συμφωνίας κ.ά. Και χρησιμοποιούσαν τη γλώσσα των μαθηματικών (τους αριθμούς) για να αποδείξουν στους μουσικούς ότι, επί παραδείγματι, μολοντί η ακοή αποδέχεται το μουσικό διάστημα της ενδεκάτης ως σύμφωνο, εντούτοις αυτό πρέπει να αποκλειστεί από τα σύμφωνα, διότι ο αριθμητικός λόγος που την εκφράζει δεν ανήκει ούτε στους πολλαπλάσιους ούτε στους επιμόριους. Ήταν τόσο πεπεισμένοι οι μαθηματικοί αρμονικοί για την οικουμενικότητα των μαθηματικών και την εφαρμογή των κριτηρίων που απορρέουν από αυτά, όταν περιέγραφαν τα φαινόμενα — εν προκειμένω το μουσικό φαινόμενο. Αυτή η προσέγγιση φαίνεται πως άρχισε να μην αντέχει στην κριτική από τον 4ο αιώνα π.Χ. και εξής, που ασκήθηκε, κυρίως, από τους συνεχιστές της Σχολής του Αριστοτέλη. Οι τελευταίοι, λοιπόν, εναντιώθηκαν κατά κάποιον τρόπο σ' αυτή τη νομισιαρχική, τετράγωνη προσέγγιση του μουσικού φαινομένου και είπαν: Η μουσική απευθύνεται εξαρχής στο θυμικό, όχι στο λόγο, τη νόηση. Ποιο είναι το μέσον που προσλαμβάνει τους ήχους και παρακολουθεί το φαινόμενο αυτό; Είναι το αυτί. Άρα λοιπόν, δεν θα ήταν καταλληλότερο —σκέφτηκαν— για τους σκοπούς της μελέτης μας, αντί να μετασχηματίζουμε το μουσικό φαινόμενο σε μήκη, πλήθη και αριθμούς —σε αντικείμενα δηλαδή που αφίστανται από την οικεία αίσθηση— να στραφούμε και να αφουγκραστούμε το ίδιο το υλικό που η ακοή μάς παρέχει; Τους ήχους καθαυτούς και τις μεταξύ τους σχέσεις; Μάλιστα, ο μαθηματικός Πτολεμαίος, παραδέχθηκε ότι η ακοή είναι η δεύτερη σε σειρά μετά την όραση αίσθηση, ως προς τη σχέση της με τη νόηση, λόγω της δυνατότητας της να παρέχει στη νόηση ποσοτικοποιημένο το ηχητικό φαινόμενο, και ταυτόχρονα να διατηρεί ισχυρό τον δεσμό της με το αισθητικό μέρος της ψυχής. Αν λοιπόν το αυτί συλλαμβάνει τις σχέσεις των ήχων, και το αισθητικό κριτήριο —που δεν αφίσταται από τον λόγο— τις αποδέχεται ως ευχάριστες, για ποιο λόγο η επιστήμη της αρμονικής να μην τις εντάξει αυτές τις συγκεκριμένες ηχητικές σχέσεις στις δόκιμες, τις αποδεκτές, τις εμμελείς; Γι' αυτό τον λόγο ο μαθητής του Αριστοτέλη, ο Αριστόξε-



05



06



07



νος, ο πατέρας θα λέγαμε των «μουσικών» θεωρητικών, ήταν ο πρώτος ο οποίος στο έργο του *Αρμονικά στοιχεία* προσδιόρισε τις αρχές και τις προϋποθέσεις της αρμονικής επιστήμης: Ποιο το όργανο του αρμονικού; Η ακοή, αναμφίβολα. Έτσι, οριοθέτησε το αντικείμενο της Αρμονικής και κατόπιν περιέγραψε τη μεθοδολογία για τη μελέτη του: Ασφαλώς η νόση, το έλλογο κριτήριο περιγράφει και προσδιορίζει το μουσικό φαινόμενο· ωστόσο, το αυτό είναι εκείνο που το συλλαμβάνει· επομένως, η αίσθηση της ακοής θα διακρίνει στο εξής το εμμελές από το εκμελές.

#### —Σ' αυτή την αντιπαράθεση υπήρξαν τελικά νικητές και ηττημένοι;

Η αντιπαράθεση δεν έληξε. Αποτέλεσμά της ήταν να ιδρυθούν δύο αρμονικές σχολές, που κατά την εξελικτική τους πορεία προσάρμοζαν τις διατυπώσεις τους στα εκάστοτε κυρίαρχα φιλοσοφικά ρεύματα. Για παράδειγμα, η μαθηματική αρμονική υιοθέτησε τη χρήση του αρμονικού κανόνα, για να επιδεικνύει τόσο στην όραση όσο και στην ακοή τα πορίσματά της. Παρείχε παραδείγματα τετραχορδικών διαιρέσεων στη μορφή των αριθμητικών λόγων, αλλά και γεωμετρικές διαιρέσεις της χορδής του κανόνα στα τρία γένη. Ερατοσθένης, Δίδυμος, Παναίτιος, Πτολεμαίς, Πτολεμαίος ήταν ορισμένοι εξ αυτών. Από την άλλη πλευρά, εκείνων των «μουσικών», τον Αριστόξενο ακολούθησαν ο Κλεονείδης, ο Αριστείδης ο Κοϊντιλιανός, ο Βακχείος, ο Γαυδέντιος, ο Νικόμαχος, ο Αλύπιος. Σώζονται μικρές έκτασης μουσικοθεωρητικές πραγματείες τους, στις οποίες παρουσιάζεται μεθοδικά η ορολογία και οι ορισμοί της επιστήμης (φθόγγος, διάστημα, τόνος, συμφωνία, είδη συμφωνιών, γένη, χρώες, πυκνά κ.λπ., ρυθμοί, αγωγή, μεταβολή), το σημειογραφικό σύστημα της αρχαιοελληνικής μουσικής — που παρεπιπτότως έλκει την καταγωγή του τουλάχιστον από τον 5ο αιώνα π.Χ.—, οι προϋποθέσεις της εμμέλειας κ.ά. Ο σκοπός ορισμένων εξ αυτών είναι διδακτικός και απευθύνονται σε σπουδαστές αρχικού ή προχωρημένου επιπέδου. Μάλιστα μία πραγματεία από αυτές έχει τη μορφή ερωταποκρίσεων και φαίνεται ότι συντάχθηκε ως διδακτικό εγχειρίδιο αρμονικής για αρχάριους κατά τον 2ο αιώνα μ.Χ. Οι πιο πολλές φαίνεται πως ακολούθησαν την προσέγγιση των «μουσικών», ανέδειξαν το μουσικό φαινόμενο ως αντικείμενο που σχετίζεται με το αυτό και την ακοή. Όχι με το μάτι, τον κανόνα και τον κώδικα των «απόλυτων εκφραστών της γνώσης», των αριθμών...

Μετά τη Μακεδονική Αναγέννηση εμφανίστηκαν και ορισμένοι Βυζαντινοί φιλόσοφοι —όπως ο μοναχός Βαρλαάμ, ο Μανουήλ Βρυέννιος και ο Παχυμέρης— που πραγματεύτηκαν την αρμονική επιστήμη. Τα έργα τους είναι εκτεταμένα, σε αναλυτική φόρμα, παρουσιάζουν τις θέσεις των εκφραστών και των δύο σχολών, προσθέτοντας ορισμένες φορές τις δικές τους απόψεις.

Εν τω μεταξύ, υπήρξαν και ορισμένοι οι οποίοι προσπάθησαν να συσχετίσουν τις δύο μεθοδολογίες, ο μαθηματικός Πτολεμαίος ήταν ένας από αυτούς. Ο Πτολεμαίος στάθηκε, ομολογουμένως, προοδευτικός σε σχέση με τον άκρατο συντηρητισμό που επέδειξαν οι προκάτοχοί του, εκφραστές της Πυθαγορικής Σχολής. Μολοντί μαθηματικός, μαρτύρησε την επικυριαρχία του αισθητικού κριτηρίου έναντι των αριθμητικών λόγων, αποδεχόμενος την κατάταξη του μουσικού διαστήματος της ενδεκάτης στις συμφωνίες. Εκτός αυτού, όμως, διέσωσε στο έργο του *Αρμονικά* τα κωρυδίσματα της λύρας και της κιθάρας —έξι τον αριθμό— προσφέροντας πολύτιμες πληροφορίες για τη μουσική πράξη της εποχής του.

—Να σας ρωτήσω κάτι που σχετίζεται με αυτά που λέμε. Το περιοδικό *Αρχαιολογία και Τέχνες* έκανε το 1985 ένα αφιέρωμα στη Μουσική και το πρώτο τεύχος του αφιερώματος (τχ. 14) αφορούσε την αρχαιότητα. Από τα άρθρα αυτού του τεύχους ξεχωρίζω, νομίζω, η συμμετοχή του μουσικολόγου Γιάννη Παπαϊωάννου.

Ήταν ένας από τους πρώτους διδάσκοντες του Μουσικού Τμήματος. Όταν ξεκίνησε η



λειτουργία του Τμήματος το 1991, το υφιστάμενο εκλεγμένο διδακτικό ερευνητικό προσωπικό απαρτιζόταν από τρία μέλη και δεν επαρκούσε για τις αυξημένες διδακτικές ανάγκες. Για την κάλυψη αυτών των αναγκών χρειάστηκε να προσληφθούν ειδικοί επιστήμονες, ώστε να καλυφθούν βασικά αντικείμενα διδασκαλίας. Μεταξύ αυτών ήταν και ο Γιάννης Ι. Παπαϊωάννου, μουσικολόγος διακεκριμένος εκείνη την εποχή, ετοιμολόγος και ευρυμαθής — εύλογα χαρακτηρίστηκε από τους φοιτητές ως «κινητή βιβλιοθήκη». Και ο Στέφανος Βασιλειάδης ήταν ένας από αυτούς, ο Γιάννης Ιωαννίδης επίσης, εξαιρετικοί μουσικολόγοι, πράγματι.

— Στο άρθρο του λοιπόν ο Παπαϊωάννου γράφει διάφορα πολύ ενδιαφέροντα, ανάμεσά τους και ότι «ο όρος “μουσική” στην αρχαία Ελλάδα είχε μια σημασία πολύ ευρύτερη από τη σημερινή, που περιορίζεται στην “τέχνη των ήχων”. Όπως σ’ όλους τους μεγάλους αρχαίους πολιτισμούς», συνεχίζει, «ο όρος αυτός περιλάμβανε εκτός από την καθαυτό μουσική, όλες τις τέχνες του χρόνου — λόγο, όρχηση, σκηνική δράση κ.λπ. — σε μια πλατύτερη ενότητα (π.χ. αρχαίο δράμα), κι ακόμη κι άλλες τέχνες».

Ακριβώς. Αυτό είναι απόλυτα σωστό, γι’ αυτό μάλιστα το αρχαίο δράμα ως μουσική φόρμα θεωρείται η κορωνίδα των μουσικών μορφών κατά την ελληνική αρχαιότητα. Και βεβαίως εμφανίζεται και κορυφώνεται τον 5ο αιώνα, μια περίοδο που παρατηρείται η απολύτως απαραίτητη οικονομική ευρωστία, και ως επακόλουθο διέπεται από έντονη πνευματική ανάπτυξη (αρχικά στην τέχνη και κατόπιν στη φιλοσοφία). Σήμερα γνωρίζουμε ότι το δράμα ήταν μουσικό είδος και περιλάμβανε εκτός από αδόμητη απόδοση του κειμένου («πδισμένω λόγω» στον αριστοτελικό ορισμό) και σωματική κίνηση, δηλαδή όρχηση, χορό. Συνοδευόταν από τον αυλό· επί σκηνής... Τη μουσική συνέθετε ο



**ΣΗΜΕΡΑ Η ΕΙΚΟΝΑ  
ΚΥΡΙΑΡΧΕΙ. ΕΝΑΝΤΙ ΤΩΝ  
ΠΑΝΤΩΝ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ  
ΗΧΟΥ ΕΙΝΑΙ ΑΔΥΝΑΤΟ  
ΝΑ ΑΝΤΕΞΕΙ ΧΩΡΙΣ ΜΙΑΣ  
ΜΟΡΦΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ  
ΕΠΕΞΗΓΗΣΗΣ.**



**08**  
Κιθάρα, ανακατασκευή,  
2018.

**09**  
Κιθάρα, ανακατασκευή.  
Λεπτομέρεια σύνδεσης  
βραχίονα ζυγού.

**10**  
Κιθάρα, ανακατασκευή.  
Λεπτομέρεια πρόσδεσης  
των χορδών στον ζυγό.

ίδιος ο τραγικός ποιητής, ο οποίος μάλιστα δίδασκε τα μέλη του Χορού. Το δράμα περιείχε δραματικά και λυρικά μέρη: Τα λυρικά μέρη, τα οποία είναι συνήθως γραμμένα σε σύνθετα μέτρα, άδονταν από τα μέλη του χορού και τους πρωταγωνιστές. Μπορούμε να τα παραλληλίσουμε με τα χορωδιακά μέρη και τις άριες στην Όπερα. Ο κωμικός, το θρηνητικό άσμα προς το τέλος του δράματος, αλλά και ορισμένα, ας τα πούμε, «ντουέτα» μεταξύ των υποκριτών, ήταν επίσης λυρικά. Βέβαια, η μουσική ήταν αυτό ακριβώς που μόλις είπατε: μία σύνθετη τέχνη που χωρούσε, εκτός από το μέλος, το ποιητικό κείμενο και τη σωματική κίνηση. Αν θέλουμε να το διευρύνουμε περισσότερο, αυτό που σήμερα ονομάζουμε μουσικό δράμα προσομοίαζε αδρομερώς μορφολογικά με το αρχαίο δράμα. Το αναφέρω γνωρίζοντας ότι κινδυνεύω να υποπέσω σε αναχρονιστικό σφάλμα. Ασφαλώς και δεν συγκρίνονται τα δύο είδη, ωστόσο λειτουργώντας κανείς αφαιρετικά, κατανοεί τι θέλω να πω.

**—Επομένως, όταν ο Παπαϊωάννου λέει ότι «η μουσική σήμερα περιορίζεται στην τέχνη των ήχων», η διαπίστωση αυτή είναι απαξιώτικη;**

Οι λέξεις, νομίζω, αλλάζουν περιεχόμενο καθώς τα χρόνια κυλούν. Αυτό που συμβαίνει δεν έχει να κάνει με την απαξίωση της τέχνης, αλλά σχετίζεται με το ότι η ίδια λέξη, η έννοια «μουσική», έχει διαφορετικό περιεχόμενο από τότε. Γιατί οι σύνθετες τέχνες, οι παραστατικές τέχνες, συνεχίζουν να υπάρχουν και σήμερα. Το πόση μουσική μπορεί να περιέχει, πόσο μέλος δηλαδή περιέχει μια παραστατική τέχνη, σχετίζεται τόσο με το ίδιο το αντικείμενο της τέχνης όσο και με το χαρμάνι του εκάστοτε δημιουργού. Βεβαίως, οι αισθητικές φόρμες που επιβάλλουν την παρουσία τους κάθε εποχή δεν μπορούν να αφαιρεθούν από το κάδρο. Σήμερα η εικόνα είναι αυτή που κυριαρχεί. Έναντι των πάντων. Ο λόγος επικοινωνείται δύσκολα αν δεν συνοδεύεται στοιχειωδώς από κινού-



10

μενη εικόνα. Η τέχνη των ήχων, είτε με αδόμενο κείμενο είτε χωρίς, δύσκολα μπορεί να σταθεί στο ευρύ κοινό. Προϋποθέτει είτε ζώσα μουσική παράδοση, είτε στοιχειώδη τουλάχιστον καλλιτεχνική εκπαίδευση... Κι αυτό δεν είναι κάτι γενικό... Αναφέρομαι σε συγκεκριμένους μηχανισμούς που αναγνωρίζουν τις μουσικές φόρμες.

Φανταστείτε έναν άνθρωπο ακίνητο να απαγγέλλει ποίηση ή να τραγουδά. Όσο εξαιρετος κι αν είναι, ο μη εκπαιδευμένος ή μνημένος στην τέχνη ακροατής δεν θα είναι σε θέση να τον απολαύσει. Δυστυχώς, στην εποχή που ζούμε, με την επικυριαρχία των μέσων, της συνεχούς κίνησης και διαρκούς μετακίνησης του βλέμματος, της πρόσληψης στιγμιότυπων που χάνονται στα βάθη της μνήμης, είναι ομολογουμένως αδύνατο η τέχνη του ήχου να αντέξει χωρίς μιας μορφής οπτική επεξήγηση, θα έλεγα. Ωστόσο δεν υπαινίσσομαι κάτι αρνητικό για την εποχή μας. Αντίθετα, το περιβάλλον ευνοεί την ανάπτυξη σύνθετων παραστατικών μορφωμάτων. Κατά την αρχαιότητα ως και σχετικά πρόσφατα, θα τολμούσα να πω, τα στοιχεία που σχετίζονταν με το οπτικό μέρος μιας παραστατικής τέχνης είχαν έναν μάλλον δευτερεύοντα ρόλο να διαδραματίσουν. Στο δράμα, επί παραδείγματι, κατά τον Αριστοτέλη, η σκευή, η τέχνη του σκευοποιού ανήκε στα δευτερεύοντα μέρη της τραγωδίας ενώ, αντίθετα, το μέλος και η λέξις εντάσσονται στα κύρια «κατά ποιόν» μέρη της τραγωδίας. Η διάταξη σήμερα έχει μάλλον αντιστραφεί...

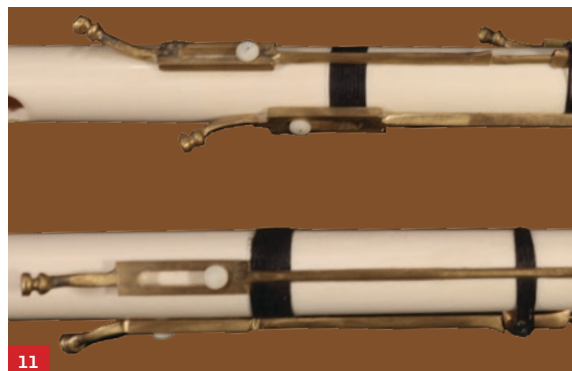
Το πλεονέκτημα, η ομορφιά των εικαστικών τεχνών, είναι ακριβώς αυτό: η δυνατότητα που παρέχουν στον θεατή να γεύεται *αυτή* τη στιγμή, την κάθε στιγμή, το στιγμιότυπο που αιχμαλωτίζει το καλλιτεχνικό δημιουργήμα. Αντίστοιχα, για τις παραστατικές τέχνες ο χρόνος σχετίζεται άρρηκτα με την εξέλιξη της τέχνης. Και η πρόσληψη άπτεται της μνήμης. Συνδέω το παρόν με ό,τι μόλις προηγήθηκε και αναμένω το αμέσως επόμενο. Σε ένα ή περισσότερα επίπεδα που τίθενται σε παράλληλη κίνηση. Θα επαληθευτώ ή θα εκπλαγώ; Ευχάριστα; Η τέχνη προσλαμβάνεται μέσω μιας υποσυνείδητης διαλογικής διεργασίας του ακροατή ή του θεατή με το αντικείμενο της, γραμμικά, εντός χρόνου... Ωραίο δεν είναι;

#### — Πώς μπορούμε σήμερα να προσεγγίσουμε την αρχαία μουσική;

Ο πιο ενδεδειγμένος τρόπος για να προσεγγίσουμε και να περιγράψουμε, ακόμη και να ανασυνθέσουμε τη μουσική της ελληνικής αρχαιότητας θα ήταν να επιχειρήσουμε να την αντιληφθούμε ως ένα τρισδιάστατο χωροχρονικό ψηφιδωτό. Και κάθε τι που αποκαλύπτουμε, μελετάμε, περιγράφουμε και ερμηνεύουμε να το συλλαμβάνουμε σαν μία ψηφίδα που έχει ακριβή θέση σε αυτό το ψηφιδωτό. Ένα ψηφιδωτό με πλήθος άδειες θέσεις, αλλά και με ορισμένες που έχουν καταληφθεί από τις σωστές ψηφίδες. Φανταστείτε την εικόνα. Δεν είναι εντυπωσιακή; Αυτή είναι η αρχαία ελληνική μουσική!

Επομένως, ποια είναι τα εργαλεία και ποιο είναι το υλικό που χρησιμοποιεί ο σύγχρονος μελετητής για να προσεγγίσει το φαινόμενο της αρχαίας ελληνικής μουσικής; Είναι κατά κανόνα δύο: Είναι κυρίως τα αρχαιολογικά ευρήματα και τα κείμενα, και οι αντίστοιχες επιστήμες, η αρχαιολογία και η κλασική φιλολογία. Το αρχαιολογικό υλικό περιλαμβάνει τις μουσικές παραστάσεις που διασώζονται στη ζωγραφική και στη γλυπτική — η γλυπτική έχει τη δυνατότητα να μας προσφέρει ακόμα και τρισδιάστατες εκδοχές, καθώς οι ανάγλυφες ή ολόγλυφες παραστάσεις αποκαλύπτουν την τρίτη διάσταση που λείπει από την αγγειογραφία και, ασφαλώς, ακόμα πιο σημαντικά είναι τα αρχαιολογικά ευρήματα μουσικών οργάνων, που με την πάροδο των χρόνων όλο και περισσότερα έρχονται στο φως μέσω της αρχαιολογικής σκαπάνης. Η μελέτη τους αποτελεί τομή στην κατανόηση του μουσικού φαινομένου κατά την αρχαιότητα.

Οι εικονογραφικές μαρτυρίες μάς πληροφορούν για τη χρήση της μουσικής στις διάφορες περιστάσεις του καθημερινού βίου, ιδιωτικού και δημόσιου, στο πλαίσιο του κοσμικού ή του θρησκευτικού τελετουργικού. Εντοπίζουμε παραστάσεις μουσικές σε ποικίλα περιβάλλοντα και αντιστοιχούμε την παρουσία της μουσικής στις δι-



11



12



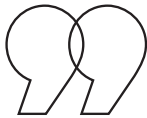
13

**11**

Ανακατασκευή του αυλού των Μεγάρων (Δ1964). Λεπτομέρεια τμημάτων που φέρουν συρόμενα κλειδιά.



**ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ  
ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ  
ΜΠΟΡΟΥΜΕ ΝΑ ΤΑ  
ΠΑΡΑΛΛΗΛΙΣΟΥΜΕ ΜΕ  
ΤΑ ΧΟΡΩΔΙΑΚΑ ΜΕΡΗ  
ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΙΕΣ ΣΤΗΝ  
ΟΠΕΡΑ.**

**12**

Διαμορφώνοντας το καλάμι σε διπλή γλωσσίδα για τον αρχαιοελληνικό αυλό.

**13**

Αυλός των Μεγάρων (Δ1964) και ξύλινο μοντέλο. ΜΕΛΕΤΗ 2016.

άφορες περιστάσεις του αρχαίου βίου. Ασφαλώς, και στον άξονα του χρόνου! Από την Κυκλαδική εποχή, τους Μινωίτες και τους Μυκηναίους, τον Όμηρο, την Αρχαϊκή και την Κλασική εποχή, την Ελληνιστική και Ρωμαϊκή περίοδο. Ασφαλώς, θα πρέπει να υπήρχε μουσική και πριν από τους ιστορικούς χρόνους, ωστόσο οι αρχαιολογικές μαρτυρίες είναι πολύ περιορισμένες.

Ωστόσο, θα ήθελα να επιστρέψω στην ορθολογική αντιμετώπιση και χρήση της εικονογραφίας. Ασφαλώς και μας παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για τις περιστάσεις της χρήσης της μουσικής. Στο θρησκευτικό τελετουργικό (στη λατρεία), στο κοσμικό τελετουργικό βεβαίως (τους γάμους, τα συμπόσια, ιδιωτικά και δημόσια, τις γιορτές), στην εκπαίδευση, στο θέατρο, στην εργασία, στον πόλεμο, στην άθληση... Δεν υπήρχε στιγμή, θα έλεγε κανείς καθ' υπερβολήν, που να μην συνοδεύεται από μουσική. Φυσικά όλες οι θρησκευτικές τελετές προϋπέθεταν τη χρήση μουσικής, συνοδεύονταν από τη διοργάνωση μεγάλων μουσικών αγώνων στο πλαίσιο γιορτών όπως τα Παναθήναια, τα Νέμεα, τα Ίσθμια... Μουσικοί αγώνες πανεθνικής εμβέλειας που διεξάγονταν ανά διετία ή τετραετία. Φανταστείτε πόσο σημαντικό ήταν το γεγονός, για το οποίο κατέφθαναν να διαγωνιστούν από κάθε γωνιά του γνωστού κόσμου. Περιλάμβαναν την αυλωδία ή την αυλιτική τέχνη, την κιθαρωδία ή την ψιλή κιθάριση. Αυλός και τραγούδι ή σόλο αυλός, τραγούδι συνοδευόμενο στην κιθάρα ή αγώνας στην κιθαριστική δεξιότητα... Η αυλωδία προϋπέθετε δύο μουσικούς: ο ένας τραγουδούσε και ο άλλος συνόδευε το τραγούδι με τον αυλό. Η ψιλή κιθάριση αφορούσε έναν εξαιρετικό δεξιόταχνο κιθαριστή και η κιθαρωδία τον τραγουδιστή που συνόδευε το τραγούδι του στην κιθάρα. Ήταν τόσο δημοφιλή αυτά τα μουσικά αγωνίσματα! Κοινότητες σύσσωμες παρακολουθούσαν τους διαγωνιζόμενους... Τα τραγούδια των νικητών αγκαλιάζονταν από τον κόσμο. Κι αυτό δείχνει πως η μουσική ήταν οργανικά ενταγμένη στην κοινότητα, αναμιγνύομαι. Τα ονόματα των μουσικών που κέρδιζαν στους αγώνες καταγράφονταν σε μαρμαρίνες αναθηματικές πλάκες. Οι νικητές λάμβαναν το βραβείο τους, το τιμητικό δάφνινο στεφάνι... Εντούτοις γνωρίζουμε, από τα Παναθήναια παραδείγματα χάρη, ότι οι νικητές των αγώνων ελάμβαναν ως έπαθλο μεγάλες ποσότητες λαδιού από τον μεγάλο αθηναϊκό ελαιώνα. Φανταστείτε τη φήμη του Λέσβιου κιθαριστή Τέρπανδρου που είχε κερδίσει τέσσερις συνεχόμενες φορές το πρώτο βραβείο στην κιθαρωδία, σύμφωνα με την παράδοση. Παρέμεινε δηλαδή ως πρώτος νικητής των Νεμέων επί 16 χρόνια. Δεν είναι απίστευτο; Και τι έκαναν για να τον τιμήσουν; Λέγεται πως λάξυσαν μαρμαρίνο θρόνο στο θέατρο, πλάι στον θρόνο του άρχοντα της πόλης, που έφερε το όνομά του! Υπήρχε μεγαλύτερη τιμή; Ήταν πολύ αγαπητή η μουσική. Ήταν τόσο αγαπητή όπως κι οι φορείς της, οι μουσικοί, αλλά με τρόπο που διαφέρει πολύ από τον σημερινό. Συγχωρέστε με για την αναφορά, αλλά θα μπω στον πειρασμό της αυθαίρετης σύγκρισης: Σήμερα στο επίκεντρο βρίσκεται το πρόσωπο ή σωστότερα η εικόνα του καλλιτέχνη, που διανθίζεται από την κίνηση, το κοστούμι ή μάλλον την εναλλαγή κοστούμιών, το μακιγιάζ, τις κομμώσεις, τους φωτισμούς, τις εναλλασσόμενες ομάδες χορευτών, μια πλούσια σκηνική παρουσία, δηλαδή, με κυρίαρχη την εικόνα του καλλιτέχνη. Κατά την αρχαιότητα, οι δημοφιλείς μουσικοί λατρεύονταν γιατί θεωρούνταν εκείνοι που μετέφεραν την ουράνια θεϊκή μουσική στη γη. Η προέλευση της μουσικής δηλαδή ήταν θεία για τους αρχαίους, *δαιμόνιο πράγμα* την έλεγαν... Κι αυτό ήταν ο μουσικός: εκείνος που είχε το τάλαντο να επικοινωνεί με τη θεότητα (τη Μούσα ή τον Απόλλωνα) και να μεταδίδει το θείο αυτό δώρο της μουσικής στους ανθρώπους.

**— Όπως ο ποιητής στον πρώτο στίχο της *Ιλιάδας*.**

Ακριβώς. Γι' αυτό και συνηθιζόταν η επίκληση στη Μούσα κατά την έναρξη της παράστασης — έχει σωθεί παρεμπιπτότως και ένα προοίμιο—επίκληση στη Μούσα Καλλιόπη και αποδίδεται στον Κρήτα μελικό ποιητή Μεσομήδη, της εποχής του Αδριανού. Πώς συμπεριφερόταν ο κόσμος; Αγαπούσε τη μουσική με όλο του το είναι και σεβό-





**ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ  
ΗΤΑΝ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΙΔΟΣ.  
ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΕΘΕΤΕ  
Ο ΙΔΙΟΣ Ο ΤΡΑΓΙΚΟΣ  
ΠΟΙΗΤΗΣ.**

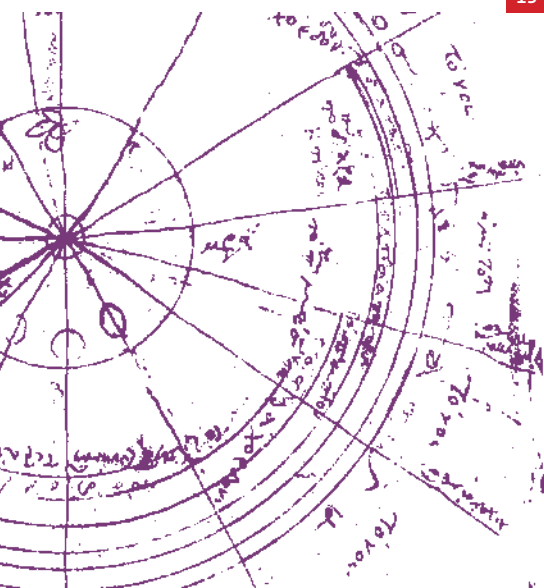


για τον οποίο το σύνολο των τραγικών έργων που μεταφέρθηκε μέσω της χειρόγραφης παράδοσης και διασώθηκε ως τις μέρες μας απηχεί μονάχα την κειμενική του διάσταση. Αυτά τα ελάχιστα αποσπάσματα που διαθέτουμε με τραγική μουσική (του *Ορέστη*, της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* και ορισμένα ακόμη) διαβάστηκαν σε αιγυπτιακά παπυρικά σπαράγματα, που αφενός διασώζουν αποσπασματικά τη μουσική μικρού αριθμού στίχων, αφετέρου χρονολογούνται στον 3ο αιώνα π.Χ., μεταφέροντας πιθανότατα εκδοχές της νεότερης μουσικής παράδοσης και όχι του ίδιου του Ευριπίδη.

Επιστρέφω, ωστόσο, μετά την αδρομερή ιστορική παράθεση της εξέλιξης της μουσικής, στο ζήτημα των εικονογραφικών μαρτυριών, ιδιαίτερος στον βαθμό που αυτές μας πληροφορούν για τα χαρακτηριστικά των μουσικών οργάνων της ελληνικής αρχαιότητας. Ήθελα να αναφέρω εδώ ότι παρά τη σημαντικότητα συμβολή της εικονογραφίας στην παροχή πολύτιμων πληροφοριών για τη μουσική, εντούτοις στις παραστάσεις, ιδιαίτερος της αγγειογραφίας, ελάχιστες πληροφορίες βρίσκουμε για τεχνικές κατασκευαστικές λεπτομέρειες των μουσικών οργάνων. Και μάλιστα, παρά την εντύπωση μας ότι σε ορισμένες απεικονίσεις μουσικών οργάνων διακρίνονται άριστα λεπτομέρειες ενός αυλού, μιας λύρας ή μιας κithάρας.

**—Ναι, αλλά τις αναλογίες και όλα αυτά πώς μπορεί κάποιος να τα συνάγει;**

Αυτό ακριβώς. Χαίρομαι που το λέτε. Δεν είναι μόνο οι αναλογίες. Έστω ότι τις αναλογίες μπορεί κανείς να τις συμπεράνει από το μέσο ύψος ενός ανθρώπου: Ξέρουμε από τις ανθρωπολογικές μελέτες ότι ο πήχυς του ενήλικου άρρενα είχε ένα συγκεκριμένο μέσο μήκος. Έτσι, συσχετίζοντας το μήκος του πήχου του μουσικού με το μήκος των χορδών μιας λύρας —ασφαλώς σε μεγάλο στατιστικό δείγμα παραστάσεων λύρας— μπορούμε να εκτιμήσουμε με ασφάλεια τις αναλογίες. Το ενεργό μήκος των χορδών της λύρας έχει προταθεί, και κατά τη γνώμη μου ισχύει, πως ήταν περίπου 45 εκ. Έξυπνη χρήση της εικονογραφίας αυτή. Οι συσχετιζόμενες με την αγγειογραφία, ωστόσο, αυθαιρεσίες οφείλονται τις περισσότερες φορές στην εσφαλμένη εκτίμηση μερίδας μελετητών ή κατασκευαστών αρχαίων οργάνων, οι οποίοι θεωρούν ότι ο αρχαίος ζωγράφος απέδιδε ρεαλιστικά τα μουσικά όργανα. Όμως ο αρχαίος ζωγράφος δεν ήταν φωτογράφος. Δεν αποτύπωνε ρεαλιστικά αυτό που έβλεπε ή ανακαλούσε στη μνήμη του, αλλά αναδείκνυε τα στοιχεία που τον εντυπωσίαζαν ή που κατ'εκείνον συνιστούσαν τα ειδοποιητικά χαρακτηριστικά των οργάνων, αποσιωπώντας άλλα, ενδεχομένως πολυτιμότερα ως προς τις τεχνικές λεπτομέρειες ενός οργάνου. Έτσι πολλές φορές βλέπουμε σε παραστάσεις κithάρες να έχουν, π.χ., επτά χορδές, άλλες να έχουν οκτώ, εννιά, δέκα, έντεκα ή τέσσερις. Η εντοπίζουμε σε παραστάσεις της εποχής του Ομήρου μόνο τέσσερις χορδές, ενώ σε μινωικές παραστάσεις μετρούμε επτά. Και αναρωτιέται κανείς: Πώς είναι δυνατόν οι Μινωίτες και οι Μυκηναίοι να διέθεταν επτάχορδες λύρες και τρεις, τέσσερις αιώνες αργότερα, την εποχή του Ομήρου, ο αριθμός των χορδών να ελαττώνεται; Ο Όμηρος έψαλλε άραγε τον πρωικό στίχο σε τετράφθογγες μελωδίες, ενώ ο Δημόδοκος κι ο Φήμιος ανέμελπαν σε επτάχορδη φόρμιγγα; Ασφαλώς δεν υπήρχε εμφανής λόγος να μειωθεί ο αριθμός των χορδών ενός μουσικού οργάνου που μάλιστα θα περιόριζε το μουσικό σύστημα. Παράλληλα, εντοπίζουμε μια αδιάλειπτη εξέλιξη προς πιο πολύπλοκα τονικά συστήματα από τη μία και, από την άλλη πλευρά, προς ακόμη πιο σύνθετες τεχνικές καινοτομίες στα μουσικά όργανα, τα οποία όφειλαν να αποδίδουν τεχνικά συνθετότερα μουσικά συστήματα. Αυτό γίνεται πολύ καθαρό από τα αρχαιολογικά ευρήματα μουσικών οργάνων που χρονολογούνται στην Ελληνιστική ή και τη Ρωμαϊκή περίοδο. Παρατηρούμε, για παράδειγμα, ότι οι αρχαϊκοί ή οι κλασικοί αυλοί είναι απλούστεροι των ελληνιστικών που φέρουν συρόμενα μεταλλικά κλειδιά. Οι ρωμαϊκοί αυλοί ενσωματώνουν ακόμα πιο προηγμένη τεχνολογία τόνρευσης για να κατασκευάσουν αυλητικούς σωλήνες με περιστρεφόμενους δακτυλίους.



Και η ακρίβεια του αρχαίου οργανοποιού; Δεν μπορεί να περιγραφεί! Ένας σύγχρονος με μας πεπειραμένος μηχανουργός πολύ δύσκολα θα επιτύχει την απόλυτη εφαρμογή των διαδοχικών στρωμάτων οστού, αργύρου και μπρούντζου κατά την παραγωγή ενός ρωμαϊκού αυλικτικού σωλήνα. Ασφαλώς σήμερα μας ευνοεί η τεχνολογία της τρισδιάστατης ψηφιακής εκτύπωσης. Στο χέρι όμως; Η τórνευση οστού, η προσαρμογή περιστρεφόμενων μεταλλικών δακτυλίων που σφραγίζουν αεροστεγώς τις τονικές οπές, αλλά ταυτόχρονα επιτρέπουν την απρόσκοπτη περιστροφή τους; Αναφέρομαι σε εξαιρετικά λεπτομερείς κυλινδρικές διατάξεις, σύνθετες κατασκευές. Όλα αυτά αποδίδονται σπανίως και αποσπασματικά από τον αρχαίο ζωγράφο. Και είναι λογικό, έτσι δεν είναι;

### —Προφανώς.

Επομένως, λέμε «η επτάχορδη λύρα», «η οκτάχορδη λύρα» — ασφαλώς ο αριθμός των χορδών αυξάνει καθώς περνούν τα χρόνια γιατί γίνεται πιο σύνθετη η μουσική πράξη. Και οι επαγγελματίες μουσικοί έχουν τη δυνατότητα να παίζουν ακόμα πιο σύνθετες και δυσκολότερες «θέσεις», οι οποίες βέβαια είναι διαθέσιμες στο όργανο μόνον όταν ο αριθμός των χορδών αυξάνει. Και μολονότι σήμερα κυριαρχεί η μελωδική απόδοση στην πλειονότητα των μουσικών που παίζουν την αρχαιοελληνική λύρα, εντούτοις μόνο ορισμένοι εξ αυτών φαίνεται πως γνωρίζουν ότι η λύρα συνόδευε το τραγούδι. Έπαιζε κατά κανόνα δίχορδα, μια μορφή έγχορδης συνοδείας που έλκει την καταγωγή της από τους Ασύριους. Κι εδώ το εξαντλητικό στατιστικό δείγμα της εικονογραφίας το επιβεβαιώνει: Ο αρχαίος λυριστής ή κιθαριστής απεικονίζεται να κρατά στο δεξί του χέρι το πλήκτρο, έτοιμος προς κρούση όλου του σετ των χορδών. Όπως ακριβώς σήμερα ο λαουτιέρης. Εντοπίζεται ωστόσο μια στοιχειώδης διαφορά ανάμεσα στον αρχαίο λυριστή και τον σύγχρονο σε μας λαουτιέρη. Ο μεν λαουτιέρης χρησιμοποιεί το αριστερό χέρι στο μπράτσο του οργάνου για να μειώνει κατ' επιλογήν τα μήκη των διαθέσιμων ανοιχτών χορδών, προκειμένου να ρυθμίζει τους φθόγγους της συνοδείας που πρόκειται να ακουστούν με το χτύπημα του δεξιού χεριού· ας το πούμε «θετικό» το πιάσιμο του αριστερού σε αυτή την περίπτωση, καθώς ό,τι πιάνεις με το αριστερό, χτυπάς με το δεξί και ακούγεται! Στο παίξιμο της αρχαίας λύρας, ωστόσο, συνέβαινε το αντίθετο — μάλιστα αυτή η πληροφορία δεν είναι ευρέως γνωστή: το πιάσιμο του αριστερού ήταν αρνητικό!

### —Δηλαδή;

Δηλαδή αγγίζω με το αριστερό μου χέρι τις χορδές εκείνες, των οποίων τον παλμό θέλω να ακυρώσω κατά την κρούση του σετ με το πλήκτρο. Αποσβένω, «πνίγω» θα λέγαμε εμπειρικά τον ήχο των χορδών που δεν θέλω να ακουστούν, ενώ, παράλληλα, αφήνω τις υπόλοιπες ανοιχτές κι ελεύθερες να ταλαντωθούν και να ηχήσουν. Φανταστείτε λοιπόν ότι έχω πέντε δάχτυλα και κρατώ μια εννιάχορδη λύρα: χρησιμοποιώ τα τρία ή τα τέσσερα ακροδάχτυλα για να απενεργοποιήσω τις πέντε ή έξι χορδές που δεν πρέπει να ταλαντωθούν και να ηχήσουν (με ένα δάχτυλο μπορώ να απενεργοποιήσω μία ή δύο διαδοχικές χορδές). Επομένως, όταν θα χτυπήσω με το πλήκτρο όλο το σετ των εννέα χορδών, θα ακουστούν μόνο οι δυο ή οι τρεις που παραμένουν ελεύθερες. Αυτή είναι μια μορφή αρνητικής εκτέλεσης: ηχούν οι χορδές που δεν εγγίζονται! Με τον τρόπο αυτό σχηματίζεται σειρά αρνητικών θέσεων, κατά την εναλλαγή της συνοδείας, σε αντιδιαστολή προς την ακολουθία θετικών θέσεων που σχηματίζονται κατά την εναλλαγή της συνοδείας στα λαουτοειδή έγχορδα με μπράτσο.

**—Αυτή είναι από εκείνες τις πληροφορίες που σου εντυπώνονται, όπως και όλες όσες δεν χωράνε ποτέ στα σχολικά βιβλία.**

Και μέσα από αυτού του τύπου την ερμηνεία αποκτά από νόημα πλήθος εικονογρα-



16



17

**16**  
Διαμορφώνοντας το  
επιστόμιο στον αυλό του  
Λούβρου, 2017.

**17**  
Athens Science Festival,  
2018. Εκπαιδευτικό  
πρόγραμμα.



φικών παραστάσεων που απεικονίζουν τον κιθαριστή κατά την εκτέλεση με το αριστερό του χέρι πίσω από τις χορδές σε όρθια θέση, ώστε κάθε δάχτυλο να βρίσκεται πίσω από κάποια χορδή και με το δεξί χέρι να κρατά το πλήκτρο έτοιμο να πλήξει το σετ των χορδών.

Εκτός όμως από την ερμηνεία των αρχαιολογικών μαρτυριών, διαθέτουμε και πλήθος από κείμενα, άλλα με εξειδικευμένο για τη μουσική περιεχόμενο, και άλλα ιστορικά, φιλοσοφικά ή και ποιητικά κείμενα, κείμενα λεξικογράφων, σχολιαστών και γραμματικών, που, αν και εστιάζουν σε ευρύτερα πεδία, εντούτοις, θίγουν σε ορισμένες περιπτώσεις μουσικά ζητήματα, προσφέροντας πολύτιμες πληροφορίες. Τα τελευταία μάλιστα χρόνια, η πρόσβαση στο σύνολο σχεδόν της ελληνικής γραμματείας έχει καταστεί εύκολη υπόθεση, μέσα από διαδικτυακά εργαλεία όπως αυτό του Θησαυρού της Ελληνικής Γλώσσας. Με μια μικρή ετήσια συνδρομή σε αυτόν, μπορεί κανείς να έχει πρόσβαση και να αναζητά λέξεις ή φράσεις σε όλη τη γραμματεία, με την οποία μάλιστα είναι λειτουργικά διασυνδεδεμένα πολύτιμα λεξικογραφικά εργαλεία. Κι έτσι μπορεί κάποιος να αναζητά συνδυασμούς λέξεων ή φράσεις και να παρακολουθεί λέξεις, σημασίες και χρήσεις, παραθέματα σε μεταγενέστερους συγγραφείς, κάθε πιθανό συνδυασμό λέξεων και εννοιών που του είναι χρήσιμος. Άρα πλέον, ειδικά για το αντικείμενο της μουσικής για το οποίο υπάρχουν δεκάδες χιλιάδες αναφορές στη γραμματεία, οι συνδυασμένες αναζητήσεις περιορίζουν σημαντικά το πλήθος των αποτελεσμάτων και διευκολύνουν τον ερευνητή. Παράλληλα, διασφαλίζεται και η πρόσβαση σε ελλάσσονες συγγραφείς, οι οποίοι ωστόσο διασώζουν πολύτιμο υλικό. Και οι τεχνικοί συγγραφείς, όπως εκείνοι των μουσικοθεωρητικών πραγματειών, ανήκουν στους ελλάσσονες. Τα έργα τους διασώθηκαν είτε σε συλλογικά *Corpora* που συγκροτήθηκαν περί τον 9ο αιώνα, είτε ως «ουρές» σε συλλογές έργων μεγάλων συγγραφέων. Έτσι για παράδειγμα διασώθηκε το περίφημο *Περί Μουσικής* του Ψευδο-Πλουτάρχου. Ποιος ήταν ο Ψευδο-Πλούταρχος, για παράδειγμα; Ασφαλώς, όπως αποδείχθηκε από την υφολογική εξέταση του κειμένου του, δεν ήταν ο γνωστός συγγραφέας του *Corpus των Ηθικών* Πλούταρχος. Το *Περί Μουσικής* γράφτηκε μεν την εποχή του Πλουτάρχου, αλλά διασώθηκε χάρη στην απόφαση κάποιου συμπληπτή της Ύστερης Αρχαιότητας να «κρεμάσει» το *Περί Μουσικής* στο *Corpus των Ηθικών*. Αποδόθηκε λοιπόν το *Περί Μουσικής*, ενός πιθανότατα άγνωστου συγγραφέα, στον Πλούταρχο και διασώθηκε ως μέρος του έργου του γνωστού βιογράφου. Παρεμπιπτόντως, το *Περί Μουσικής* προσφέρει μοναδικό και πολύτιμο τεχνικό υλικό για τη μουσική, τις περιστάσεις χρήσης της, καθώς και κάποιες ειδικές πληροφορίες για την τεχνολογία των μουσικών οργάνων.

**—Μιας και αναφερθήκατε στα μουσικά όργανα, θα ήθελα να σας ρωτήσω πώς βλέπετε εσείς τη λύρα του Ερμή, την κατασκευή της και όλο αυτό το χαριτωμένο, αν και ελαφρώς «βάρβαρο», επεισόδιο;**

Αναφέρεστε στο απόσπασμα του Ομηρικού Ύμνου. Γιατί όμως το λέτε «βάρβαρο»;

**—Βλέπουμε μια χελώνα να κινείται αμέριμνη ανάμεσα στο τρυφερό χορτάρι και τα χαμομπλάκια σε ένα τοπίο ευφρόσυνο. Η ατυχία της είναι ότι τη βλέπει το δαιμόνιο βρέφος, ο μικρός Ερμής, που κατενθουσιάζεται με το θεόσταλτο «παιχνίδι», όπως το λέει. Είναι μακράν ο αγαπημένος μου θεός, αλλά, εδώ που τα λέμε, πήρε την καπμένη τη χελώνα και την ξεκοίλασε.**

Η χελώνα ολόκληρη ή μέρος της προστατεύονται από τη συνθήκη CITES από το 2002, αν δεν κάνω λάθος. Παλαιότερα υπήρξε εξαιρετική τροφή, όπως αποτελούν σήμερα για μας τα αμνοερίφια, ο μόσχος, το χοιρινό, τα πουλερικά και ασφαλώς το κυνήγι! Σήμερα μάλιστα πολλά απ' αυτά τα εκτρέφουμε σε συνθήκες ελεγχόμενες και ηθικά απαράδεκτες. Εν πάση περιπτώσει, κάθε τέτοια ιστορία όπως άλλωστε και τα παιδικά παραμύθια έχουν έντονο το στοιχείο της βίας. Εμείς οι σύγχρονοι αστοί ίσως έχουμε αναπτύξει μια





ιδιαίτερη ευαισθησία προς τα ζώα καθώς απέχουμε από τον φυσικό τρόπο ζωής. Η χρήση του κελύφους της χελώνας για την κατασκευή της λύρας αποκαλύπτει και το στοιχείο της ανακύκλωσης των φυσικών υλικών, ένα χαρακτηριστικό του φυσικού τρόπου ζωής μέχρι πολύ πρόσφατα στην ελληνική ύπαιθρο. Πρόκειται για την κουλτούρα του «χρησιμοποιώ τα πάντα και δεν απορρίπτω τίποτα». Κάθε τι έχει μια μελλοντική χρήση. Ως αρχαιομουσικολόγος εγώ, αλλά πολύ περισσότερο οι αρχαιολόγοι μέσα από τις ανασκαφές, έχουμε ασφαλώς να αναφέρουμε πολλά για την ανακύκλωση των οστών. Δεν πετούσαν τα κόκαλα από τα ζωντανά με τα οποία τρέφονταν, ούτε το κέλυφος της χελώνας. Προφανώς, διαπίστωσαν ότι το κέλυφος ήταν εξαιρετικό, αξιοποιήσιμο υλικό, ίσως όχι μόνο ως ηχείο οργάνου· αν και κάποιος μάλλον έξυπνος τύπος σκέφτηκε να το αξιοποιήσει ως ηχείο οργάνου. Κατασκεύαζαν και οστέινους αυλούς! Δείτε για παράδειγμα σε αυτή τη φωτογραφία (εικ. 18) τα συνολικά πέντε στελέχη του οστέινου πλαγιάου της Κοίλης που βρέθηκε από την αρχαιολόγο Όλγα Βογιατζόγλου στον λόφο των Μουσών το 2000!

#### —Μάλλον, λόγω υλικού λοιπόν σώθηκε.

Ασφαλώς. Το μήκος καθενός από τα σωζόμενα στελέχη είναι μικρότερο από το συνολικό μήκος του συγκεκριμένου πλαγιάου που άγγιζε το μισό περίπου μέτρο. Θα μπορούσε το μουσικό όργανο να είναι κοντότερο ή μακρύτερο, ωστόσο σε κάθε περίπτωση τα μήκη των διαθέσιμων οστών ήταν μικρότερα από τα μήκη των οργάνων. Γι' αυτόν τον λόγο οι αρχαίοι αυλοποιοί ανέπτυσαν μια τεχνική, να συνδέουν οστέινους σωλήνες μεταξύ τους για να σχηματίζουν μακρύτερα κυλινδρικά στελέχη. Πρόκειται για την τεχνική της υποδοχής και του τένοντα. Χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα. Στο ένα από τα δύο άκρα του οστέινου στελέχους σχηματίζεται ένας τένοντας με μικρότερη εξωτερική διάμετρο απ' αυτή του σωλήνα. Αντιστοίχως, το επόμενο στέλεχος που θα συνδεθεί με αυτό φέρει στο ανώτατο άκρο του μια αντίστοιχη θήκη, μια υποδοχή της οποίας η εσωτερική διάμετρος συμπίπτει με την εξωτερική διάμετρο του τένοντα στο στέλεχος με το οποίο συνδέεται. Έτσι τα δύο οστέινα στελέχη κουμπώνουν ακριβώς μεταξύ τους, σχηματίζοντας έναν μακρύτερο οστέινο κυλινδρικό σωλήνα. Με αυτό τον τρόπο, μικρά σε μήκος οστέινα τμήματα συνδέονται παρατακτικά μεταξύ τους, κι έτσι σχηματίζεται ο οστέινος σωλήνας του ζητούμενου κάθε φορά μήκους. Χρησιμοποιείται, επίσης, μια δερμάτινη ταινία για να καλύψει την τελευταία τονική σπή του αυλητικού σωλήνα. Καλύπτει συνήθως την έκτη τρύπα του σωλήνα, καθώς τα πέντε δάχτυλα του χεριού δεν αρκούν για να την καλύψουν, όταν θέλουμε να παραχθεί ο φθόγγος της εξόδου του αυλητικού στελέχους. Αν ωστόσο ο αυλητής επιθυμεί ο βαρύτερος φθόγγος που παράγεται να είναι αυτός της έκτης σπής, μετακινεί ή αποσύρει τη δερμάτινη ταινία πριν ξεκινήσει το παίξιμο, αποκαλύπτοντας την έκτη τονική σπή.

Ας επανέλθουμε, όμως στη χελωνίτσα... Ο Ύμνος προσφέρει σημαντικές τεχνικές πληροφορίες σε αυτό το απόσπασμα παρά την ποιητική του φόρμα. Για παράδειγμα, εκτός από την αναφορά στο κέλυφος καθαυτό και στη χρήση του ως αντηχείου για τη λύρα, στα έντερα και τη χρήση τους ως χορδών, στο στομάχι του βοδιού και στη χρήση του ως της απαραίτητης δονούμενης ηχητικής μεμβράνης, μας πληροφορεί για τον «δόνακα» στο εσωτερικό της λύρας. Μάλιστα η συντακτική ανάλυση του στίχου αποκαλύπτει ότι ο «δόναξ» ήταν τοποθετημένος εγκάρσια στο εσωτερικό του ηχείου, κάθετα προς τα πλευρικά τοιχώματα του κελύφους.

Κοιτάζτε: Πώς ξεκινούσαν οι αοιδοί την παράστασή τους; Με την επίκληση στη Μούσα. Αναρωτιέμαι αν κυριολεκτικά είχαν την ανάγκη της θεϊκής έμπνευσης... Ενδεχομένως να... Ίσως όμως να επρόκειτο για μιας μορφής κοινωνική σύμβαση: «Καλή μου Μούσα, δώσ' μου φώτιση, δώσ' μου έμπνευση να μεταφέρω τη θεία μουσική στο κοινό μου», οπότε διαμέσου της αποποίησης υπέρ της θεότητας της ιδιοκτησίας της πνευματικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, διασφαλιζόταν η δημοφιλία... Ας επιστρέψουμε στην





18  
Πλαγίαιλος Κοίλης.

19  
Πλαγίαιλος Κοίλης.  
Τα σωζόμενα στελέχη  
του ευρήματος.

19



κατασκευή της χέλως. Ποιος άραγε ήταν ο πρώτος εμπνευστής της; Πότε κατασκευάστηκε για πρώτη φορά; Ασφαλώς ο χρόνος σύνθεσης του Ομηρικού Ύμνου αποτελεί για τη χέλυν terminus ante quem. Δεν γνωρίζουμε ωστόσο κάτι για τον θνητό κατασκευαστή της. Γνωρίζουμε για τον Ερμή. Άραγε τυχαία η κατασκευή της πρωτότυπης λύρας αποδόθηκε στον αγγελιαφόρο του Δία; Δεν με πείθει μια τέτοια σκέψη... Αν ωστόσο απαλλαγεί κανείς από τις πρακτικές του παρόντος, εκείνες που σχετίζονται —και σωστά στην εποχή μας— με την κατοχύρωση της πνευματικής δημιουργίας, αποκαλύπτεται η μεγάλη εικόνα αναφορικά με τη διάδοση της καινοτομίας σε μια εποχή που τα μέσα ενημέρωσης και προβολής —όπως τα ξέρουμε— δεν ήταν διαθέσιμα. Η απόδοση μιας επινόησης (εν προκειμένω της λύρας) στον Ερμή διασφάλισε τη διάδοση και τη δημοφιλία της για τουλάχιστον τον μισό χιλιετία στον ελλαδικό χώρο.

#### — Διαφήμιση!

Ακριβώς. Ο τέλειος τρόπος διαφήμισης. Ίσως τότε τους απασχολούσε περισσότερο το αντικείμενο της δημιουργίας ή η προστιθέμενη αξία της δημιουργίας καθαυτή, κι όχι η διάδοση εντός των τειχών του ονόματος του δημιουργού, ειδικά σε κοινωνίες κλειστού τύπου... Προφανώς, εντός μιας πόλης ή και μιας ευρύτερης περιοχής, θα ήταν γνωστοί οι επαγγελματίες κατασκευαστές μουσικών οργάνων και όλοι οι τεχνίτες. Η απόδοση του οργάνου στον Ερμή, μέσα απ' το ενδεχομένως λίγο βίαιο για τη φαντασία του σύγχρονου αστού ποιητικό απόσπασμα, προσέδωσε θρυλική διάσταση στη χρήση του οργάνου και εξασφάλισε τη δημοφιλία του. Στην κλασική Αθήνα δεν πρέπει να υπήρχε σπίτι που να μην είχε μια τέτοια λύρα...

#### — Αλήθεια λέτε;

Γνωρίζουμε ότι η διδασκαλία της λύρας και του αυλού είχε ενταχθεί στην εγκύκλια εκπαίδευση των νέων. Δεν υπήρχε άρρεν αθηναϊκός γόνος που να μη διδάσκεται λύρα στο σχολείο. Εικάζουμε εξ αυτού ότι δεν θα υπήρχε αθηναϊκό σπίτι χωρίς λύρα. Η κατασκευή δεν απαιτούσε εξειδικευμένη τεχνική γνώση. Τα υλικά ήταν διαθέσιμα. Η μουσική παράδοση ζωντανή εντός της κοινότητας. Ασφαλώς, δεν αναφέρομαι στις κιθάρες και τους οστέινους αυλούς, τα όργανα των επαγγελματιών μουσικών, η κατασκευή των οποίων όχι μόνο προϋπέθετε ιδιαίτερες γνώσεις κατασκευαστικές και τεχνικές... αλλά πρέπει να κόστιζε πολύ ακριβά. Τόσο ακριβά που ακόμη κι οι επαγγελματίες μουσικοί θα δυσκολεύονταν να αντεπεξέλθουν στο κόστος.

#### — Γιατί; Λόγω της δυσκολίας κατασκευής ή λόγω των υλικών;

Υποθέτω λόγω της δυσκολίας κατασκευής... Χρειάζονταν τεχνικές γνώσεις, μετρήσεις και πρότυπα διαγράμματα για τη χάραξη των θέσεων των οπών. Άλλες οι θέσεις για τον δώριο, άλλες για τον λύδιο, άλλες για τον φρύγιο αυλό. Δεν μπορεί κάθε αυλός να παίζει όλους τους τόνους, εκτός κι αν διαθέτει κλειδιά για να υποστηρίζει τη μεταβολή, τη μετατόπιση δηλαδή της μελωδίας από έναν τόνο σε έναν άλλο. Το αρχαίο εργαστήριο του αυλοποιού θα προϋπέθετε ένα κατάλληλο απόθεμα οστέινων στελεχών, τórνο και τρυπάνι, για την κυλινδροποίηση των οστέινων τμημάτων, τη δημιουργία των συνδέσεων και τη διάνοιξη των δακτυλικών οπών. Σήμερα λίγοι τονρευτές έχουν απομείνει. Αν τους συμβουλευτεί κανείς, θα διαπιστώσει τη δυσκολία που ο αρχαίος αυλοποιός ξεπερνούσε για να διασφαλίσει την απόλυτη ταύτιση κατά τη σύνδεση των στελεχών μεταξύ τους, αλλά και την ακρίβεια κατά τη διάνοιξη των οπών. Αν προσθέσουμε στα παραπάνω την πρόσθετη δυσκολία που επισωρεύει το ίδιο το οστέινο υλικό (σπάζει εύκολα κατά τη διάρκεια της τórνευσης), αντιλαμβανόμαστε το μέγεθος της ζητούμενης τεχνικής ικανότητας αλλά και εμπειρίας που η κατασκευή του αυλού προϋπέθετε. Γι' αυτό οι επαγγελματίες μουσικοί δέχονταν ειδικές χορηγίες, ιδιαιτέρως όταν ήταν δημοφιλείς... Ο χορηγός αναλάμβανε το κόστος της κατασκευής ενός οργάνου, αναμφίβολα...

—Φυλλομέτρηση πριν έρθω το βιβλίο του Martin West, *Ancient Greek Music*, που σε κάποιο σημείο με έκανε να αναρωτηθώ για την αμφίδρομη σχέση μεταξύ της μουσικής και των νήων. Είδα, λόγου χάριν, ότι σε μια συζήτηση περί του ήθους διαφόρων ρυθμών, το «αντρικό–διεγερτικό» αντιδιαστέλλεται προς το «θηλυκό–αισθησιακό». Τι θα λέγατε;

Υπάρχει μια μεγάλη συζήτηση πάνω στα αισθητικά συστήματα και το πόσο αυτά σχετίζονται με τοπικές φόρμες. Στην αρχαιότητα είχαν ταξινομήσει τους διαφορετικούς τρόπους, τα είδη των αρμονιών, αλλά και τους τόνους —τα κλειδιά που λέμε σήμερα—, δίνοντάς τους ονόματα συγκεκριμένων περιοχών (δώριος, λύδιος, φρύγιος, ιάστιος, αιόλιος κ.λπ.). Ενδεχομένως υπήρχε κάποια συσχέτιση της χρήσης συγκεκριμένων κλειδιών ή αρμονιών από αντίστοιχες τοπικές κοινότητες. Επιπλέον, ανάλογα με την περίπτωση, η μουσική είχε λυρικό ή δραματικό χαρακτήρα, επιθετικό ή υποχωρητικό, χαρούμενο ή λυπημένο, απαλό ή οργιαστικό. Και είχαν αντιστοιχίσει τη χρήση συγκεκριμένων ρυθμικών σχημάτων και αρμονιών με το ήθος —τον χαρακτήρα ή τη γενική αίσθηση— που προκαλούσε η χρήση τους. Πρόκειται μάλλον για κάποια μορφή κοινώς αποδεκτής μορφολογικής ταξινόμησης... Ασφαλώς υπήρχε διάκριση και ως προς το φύλο (μουσική ανδροπρεπής ή θηλυπρεπής). Αναμφίβολα δεν ήταν αξιολογική. Και ως προς τη χρήση των οργάνων: οι κιθάρες παίζονταν από άντρες, οι άρπες (τρίγωνα, πικτίδες) από γυναίκες. Διαβάζουμε και εντοπίζουμε στην εικονογραφία ωστόσο για τους αυλητές, αλλά συναντούμε εξίσου συχνά και αυλητρίδες. Χαρακτηριστική περίπτωση ήταν η αυλητρίδα του τάφου της Κοίλης που έπαιζε αυτόν τον υπέροχο ελληνιστικό πλαγίαυλο. Έχει υποστηριχθεί ότι ο σκελετός του συγκεκριμένου τάφου ανήκε σε γυναίκα. Πολυαγαπημένη αυλητρίδα. Το θεμελιώνει η αρχαιολόγος Όλγα Βογιατζόγλου με την παρουσία στον εν λόγω τάφο του εντυπωσιακού πλήθους των περίπου 360 δακρυδόχων... «Πολύκλαυστη ταφή», αναφέρει.

—Ελπίζω να μη σας διακόπτω, όμως ο αυλός μάς παραπέμπει και σε εκείνο τον διαγωνισμό μεταξύ Απόλλωνα και Μαρσύα αλλά και στο επεισόδιο με την Αθηνά η οποία πέταξε τον αυλό όταν είδε να καθρεφτίζεται στο νερό το παραμορφωμένο της πρόσωπο. Και τα δύο περιστατικά χρωματίζουν τον αυλό αρνητικά. Αυτό υποδηλώνει κάτι; Θεωρούνταν μήπως ο αυλός ή και η λύρα «λαϊκά» μουσικά όργανα;

Υπάρχουν διάφοροι μύθοι που σχετίζονταν τόσο με το ζήτημα της προέλευσης και τον τρόπο εισαγωγής του αυλού στον ελλαδικό χώρο όσο, βεβαίως, και με τη δημοφιλία του. Ασφαλώς τόσο η λύρα όσο και ο αυλός ήταν εξίσου δημοφιλή. Σε ορισμένες περιπτώσεις η χρήση τους ήταν κοινή. Ενδεχομένως, για να μην αφήσω το ερώτημά σας αναπάντητο, η κιθαρωδία να προϋπέθετε ανώτερη δεξιότητα επάρκεια, η οποία σχετίζεται και με την τεχνική παιξίματος του οργάνου. Πάντως, και τα δύο όργανα υποστηρίζουν το ίδιο μουσικό σύστημα, το οποίο έλκει την καταγωγή του από τη Μέση Ανατολή περί τις αρχές της 2ης χιλιετίας π.Χ. Υπάρχουν μαρτυρίες γραμμένες σε πινακίδες στην ακαδική γλώσσα στις οποίες μαρτυρείται η χρήση του διχορδου, ως βασικού στοιχείου της οργανικής ετεροφωνικής συνοδείας. Τι σημαίνει διχορδος; Η ταυτόχρονη παραγωγή δύο φθόγγων σε συμφωνία, κατά την εξέλιξη της μουσικής συνοδείας. Ο αυλός παράγει διχορδα, γι' αυτό άλλωστε αποτελείται από δύο αυλητικούς σωλήνες... Γεγονός αναμφισβήτητο, που υποστηρίζεται από την εικονογραφία, τα αρχαιολογικά ευρήματα, τα κείμενα και τη μουσική πρακτική! Δύο ανεξάρτητοι αυλητικοί σωλήνες που φέρουν διπλή καλαμμένα γλωσσιδα και παίζονται ταυτόχρονα. Αυτό είναι ο αυλός. Και δεν λέγεται διάυλος όπως εσφαλμένα αναφέρεται κάποιες φορές. Άλλωστε δεν υπήρχε μόναυλος στην ελληνική αρχαιότητα...

—Ωστε δεν υπάρχει μόναυλος!

Είναι πολύ σπάνια και αποσπασματική η χρήση του. Το γεγονός μάλιστα ότι η λεξικογραφική αναφορά μόναυλος αντιστοιχεί στο μονό σουραύλι αποτελεί σοβαρότατη ένδειξη που ισχυροποιεί την άποψη περί της ευρύτατης χρήσης του αυλού: Το απλούστερο



Η ΛΥΡΑ ΘΑ  
ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ  
ΑΠΟΤΕΛΕΣΕΙ  
ΠΟΛΥΤΙΜΟ ΕΡΓΑΛΕΙΟ  
ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ  
ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΗΝ  
ΠΡΩΙΜΗ ΠΑΙΔΙΚΗ  
ΗΛΙΚΙΑ.





όνομα —αυλός— αποδόθηκε στο συνθετότερο όργανο (αποτελείται από δύο σωλήνες), λόγω της ευρύτατης επικράτησής του· αντίθετα, το σύνθετο όνομα (μόν-αυλος) αποδόθηκε στο απλούστερο όργανο (μονός σωλήνας), λόγω της σπανιότητας της χρήσης του. Κατ’ αναλογία, ο πλαγιάιλος έχει σύνθετο όνομα που απηχεί τη διάκρισή του σε σχέση με τον αυλό, ασφαλώς όχι ως προς το πλήθος των σωλήνων —αυτό αποσιωπάται— αλλά ως προς τη γωνία επαφής του με τα χείλη του μουσικού (πλάγια). Διατηρεί αυτό το όνομα μέχρι τις μέρες μας. Έτσι ονομάζεται το φλάουτο στα ελληνικά. Παρόμοια με τον αυλό όργανα σήμερα συναντούμε στην Κάτω Ιταλία και τη Σαρδηνία, τα Launeddas, όπου τρεις σωλήνες παίζονται ταυτόχρονα, χωρίς όμως να είναι ανεξάρτητοι μεταξύ τους, καθώς διαθέτουμε μόνο δύο χέρια! Ο άσκαυλος, η ασκομαντούρα, η τσαμπούνα, διαθέτουν κι αυτά δύο παράλληλους σωλήνες με στοιχημένες δακτυλικές σπές. Κι εδώ παράγονται δύο ήχοι ταυτόχρονα. Ωστόσο, η κίνηση της συνοδείας είναι συνήθως παράλληλη μεταξύ των σωλήνων (όγδοες, πέμπτες, τέταρτες), εκτός των επιμέρους ετεροφωνικών καλλωπισμών. Η ανεξαρτησία των αυλικών στελεχών στον αρχαίο αυλό επέτρεψε αντίστοιχη ανεξαρτησία των μελωδικών κινήσεων στον κάθε σωλήνα. Έτσι, η εκτέλεση των διχόρδων δεν περιορίστηκε στην παράλληλη κίνηση, αλλά επεκτάθηκε με την πλάγια και την αντίθετη κίνηση. Με αυτόν τον τρόπο πετύχαιναν την εναλλαγή διχόρδων τόσο ως προς την τονική περιοχή, όσο και ως προς το μέγεθος των συμφωνικών που παράγονταν... Και οι δυνατότητες για ακουστική ποικιλία εντός του συστήματος ασφαλώς διευρύνονταν...

Η λύρα και ο αυλός συνοδεύουν στο ίδιο μουσικό σύστημα το τραγούδι. Ασφαλώς, στην οργανική μουσική και τα δύο έχουν να επιδείξουν μεγάλη ποικιλία ηχητικών σχηματισμών. Μετά από πολλά επίπεδα αφαιρέσεις, θα μπορούσε κανείς να πει ότι η αδυναμία της λύρας έναντι του αυλού σχετίζεται με αδυναμία παραγωγής συνεχόμενου ήχου, κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ των νηκτών εγχόρδων. Αντίθετα, στον αυλό μπορεί να παραχθεί μη διακοπτόμενος ήχος. Επιπλέον το εύρος της ηχοχρωματικής του παλέτας υπήρξε ιδιαίτερος εκτεταμένο. Μαθαίνεται ευκολότερα από τη λύρα, ιδιαιτέρως αν ασκηθεί κανείς από μικρή ηλικία, ενταγμένος, ασφαλώς, σε μια ζωντανή μουσική παράδοση. Παρέχει μεγάλο βαθμό τονικής και δυναμικής ελευθερίας. Γι’ αυτό διδάσκεται ευκολότερα με τη διαδικασία της προφορικής διδασκαλίας και της μίμησης. Ξεκινά κανείς με την εκμάθηση κυκλικής εσωτερικής αναπνοής: την τεχνική δηλαδή του να παίζει κάποιος συνεχόμενα, χωρίς να χρειάζεται να διακόψει για να εισπνεύσει. Η τεχνική της λύρας, αντίθετα, προϋποθέτει ενδεχομένως πιο προηγμένη διανοητική διεργασία από πλευράς του εκτελεστή. Όχι μόνο λόγω του «αρνητικού» τρόπου παισίματος των θέσεων της συνοδείας, αλλά και των επιπρόσθετων δεξιοτεχνικών απαιτήσεων στις 14 χορδές κιθάρας της Ελληνιστικής και της Ρωμαϊκής εποχής και, βεβαίως, της αναγκαιότητας για συνδυασμένη χρήση του πλήκτρου και των δαχτύλων.

**— Ήθελα να ρωτήσω και το εξής: Πιθανότατα λόγω άγνοιας, έχω την εντύπωση ότι η αρχαία μουσική δεν επιστρατεύτηκε στον υπέρ πάντων αγώνα για την απευθείας καταγωγή μας από τους αρχαίους ημών προγόνους. Υπήρξε ποτέ πολιτική ή ιδεολογική της εκμετάλλευση;**

Μάλλον δεν είμαι ο κατάλληλος να σας απαντήσει σε αυτό. Έχω την αίσθηση ότι δεν εντάχθηκε γιατί δεν ήταν αρκετά γνωστή. Η ενασχόληση με τα όργανα της ελληνικής αρχαιότητας ξεκίνησε στην Ελλάδα πριν από λίγες δεκαετίες. Ο νεοσύστατος ερευνητικός κλάδος της αρχαιομουσικολογίας, η ίδρυση πανεπιστημιακής έδρας στο αντικείμενο το 1997 και οι πρόσφατες επιστημονικές δημοσιεύσεις όχι μόνο στα αρχαιολογικά ευρήματα μουσικών οργάνων, αλλά και σε ζητήματα της μουσικής και ρυθμικής θεωρίας, έριξαν φως στην παραμελημένη αυτή γωνιά της αρχαιοελληνικής παράδοσης. Στην ευρύτερη κοινωνία, εκτός ακαδημαϊκών κύκλων, φαίνεται πως το πεδίο της οργανοποιίας αρχαίων οργάνων αλλά και της χρήσης τους γνωρίζεται ιδιαίτερη άνθηση, καθώς όλο και περισσότεροι φαίνεται πως ενδιαφέρονται να πληροφορηθούν για το θέμα. Ορισμένοι μάλιστα ισχυρίζονται ότι μαγεύονται από αυτόν τον ιδιαίτερο ήχο των αρχαιοελληνικών εγχόρδων που έχουν κατασκευαστεί από σύγχρονους μας οργανοποιούς. Άλλοι όμως

υποστηρίζουν ότι η κατασκευή αρχαιοελληνικών μουσικών οργάνων θα έπρεπε να αποφεύγεται καθώς προκαλεί αμηχανία και σύγχυση γύρω από το αντικείμενο κυρίως λόγω των αναπόδεικτων βεβαιοτήτων που προβάλλονται, συχνά αβίαστα, αναφορικά με τα αρχαία όργανα και την αρχαία μουσική, όπως παρουσιάζονται σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Δεν έχουν πάντα άδικο.

Από την άλλη πλευρά, οι κατασκευές αρχαίων οργάνων, είτε προέρχονται από σύγχρονους οργανοποιούς που εμπνέονται από την αγγειογραφία είτε από μελετητές, προσφέρουν στις μουσικές κοινότητες τουλάχιστον νέο και συχνά πρωτότυπο ηχητικό υλικό, αλλά και νέες τεχνικές παραγωγής ήχου, και τα δύο χρησιμότητα στη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Μάλιστα, ειδικό εκπαιδευτικό σεμινάριο με θέμα τις εκπαιδευτικές δυνατότητες της αρχαιοελληνικής λύρας για την εκμάθηση μουσικής σε μαθητές της προσχολικής και πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, που πραγματοποιήθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ σε προπτυχιακό επίπεδο, έδειξε ότι η λύρα θα μπορούσε να αποτελέσει πολύτιμο εργαλείο για τη σύγχρονη μουσική εκπαίδευση στην πρώιμη παιδική ηλικία.

Σε μια ανοιχτή κοινωνική οικονομία δεν υπάρχουν στεγανά. Οι αναγνώσεις και οι ερμηνείες ποικίλλουν ανάλογα με τη σκοπιά του εκφέροντος τη γνώμη. Αναμφίβολα όμως, ο καθένας διαγράφει την προσωπική του πορεία και ιστορικά φέρει την ευθύνη των επιλογών του, των πράξεων ή της απραξίας του. Και ασφαλώς η ευθύνη είναι μεγαλύτερη για όσους από μας υπηρετούμε το αντικείμενο σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Ωστόσο, προσωπική ευθύνη έχει για τις επιλογές του κι ο καθένας που απλώς ενδιαφέρεται, επιφανειακά ή σε μεγαλύτερο βάθος. Και όποιος συνειδητοποιήσει το προσπαθεί, είμαι πεπεισμένος πως θα βρει το κατάλληλο μονοπάτι, παρά το θολό τοπίο που επικρατεί στην επιφάνεια. Κάτω από τη σκόνη, η αρχαία μουσική είναι εκεί και περιμένει υπομονετικά όποιον είναι διατεθειμένος να αφιερώσει ανθρώπινη προσπάθεια, να μελετήσει το διαθέσιμο υλικό, εμβαθύνοντας στην πλούσια βιβλιογραφία.

Δεν επιστρατεύτηκε λοιπόν το αντικείμενο από τους αρμοδίους για την υλοποίηση διαφόρων σχεδίων «για το καλό μας», ούτε ασφαλώς υποστηρίχθηκε. Αλλά η κεντρική υποστήριξη από την πολιτεία υπολείπεται του στοιχειώδους επιπέδου σε κρίσιμότερους τομείς. Επαναλαμβάνω ότι δυνατότητες δίνονται, έστω και αποσπασματικά, παρά τις όποιες δυσκολίες. Το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ μού έδωσε την ευκαιρία να σπουδάσω το αντικείμενο σε βάθος, με σημαντικότερη τη συμβολή του Στέλιου Ψαρουδάκη, πλέον εργαζόμεστε ανεξάρτητα, του σπουδαίου Egert Röhlmann, στον οποίο οφείλω τη στοιχειώδη κατάρτισή μου στην κριτική κειμένων. Αρχαιολόγοι που ανέσκαψαν μουσικά ευρήματα αλλά και συντηρητές αρχαιοτήτων που τα αποκατέστησαν στάθηκαν πρόθυμοι να μοιραστούν μαζί μου πολύτιμες ανασκαφικές πληροφορίες για την πληρέστερη τεκμηρίωση των οργανολογικών εργασιών μου. Ο ακαδημαϊκός Αθανάσιος Καμπύλης, επόπτης του ΚΕΕΛΓ της Ακαδημίας Αθηνών, συνέβαλε στη βελτίωση της διδακτορικής μου μελέτης και εισιγήθηκε την έκδοσή της στη σειρά των Αρχαίων Ελλήνων Συγγραφέων της Ακαδημίας Αθηνών. Τα δημόσια σχολεία πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης αποδέχθηκαν την πρόκληση να παρουσιάσω στους μαθητές τους πάνω από 100 εκπαιδευτικά προγράμματα για την αρχαία ελληνική μουσική, στο πλαίσιο του έργου «Ελληνική Γραφή και Μουσική της Αρχαιότητας», που υλοποιήθηκε στο Τμήμα Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, με την επιστημονική ευθύνη του Αμφιλόχιου Παπαθωμά. Οι ιδιωτικές χορηγίες με σημαντικότερη αυτή του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος, στο Εργαστήριο Φωνής και Προσβασιμότητας του Τμήματος Πληροφορικής του ΕΚΠΑ, συνέβαλαν στη υλοποίηση του πρώτου εκπαιδευτικού εργαστηρίου πειραματικής αρχαιομουσικολογίας για την κατάρτιση στην τεκμηρίωση και ανακατασκευή αρχαίων μουσικών οργάνων· είμαι ειλικρινά ευγνώμων τόσο στο Τμήμα Πληροφορικής, όσο και στο ΙΣΝ που αγάλισαν αυτή την πρωτοβουλία μου. Εδώ και πάνω από ένα χρόνο μάλιστα, στο ίδιο εργαστήριο, υλοποιείται ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον ερευνητικό πρόγραμμα, χρηματοδοτούμενο από το ΕΣΠΑ, για την ψηφιακή ανασύνθεση





21

**21**  
Βάρβιτος, ανακατασκευή,  
2017.

του ήχου των μουσικών οργάνων που εκτίθενται στα αρχαιολογικά μουσεία Πειραιά και Μεγάρων, που συμμετέχουν ως συνεργαζόμενοι ερευνητικοί φορείς στο έργο. Εύχομαι το έργο αυτό, που φιλοδοξεί να παρέχει στους επισκέπτες των δύο μουσείων πιλοτικές διαδραστικές εφαρμογές πάνω στον ήχο και τη λειτουργία των μουσικών οργάνων, να αφήσει ανεξίτηλο αποτύπωμα πρωτοτυπίας και αριστείας. Και κάτι πιο σημαντικό: από τις αρχές του 2020 και μέχρι τα τέλη του 2022, ο Stefan Hagel κι εγώ φιλοδοξούμε να ολοκληρώσουμε την ψηφιακή έκδοση του συνόλου των σωζόμενων αρχαίων μελωδιών, που θα συνοδεύονται από διαγράμματα, φωτογραφίες υψηλής ανάλυσης των πρωτότυπων πηγών (επιγραφές, παπυρικά μουσικά κείμενα, χειρόγραφοι κώδικες), ηχητικά δείγματα και μεταγραφές στην ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η ψηφιακή έκδοση των αρχαίων μελωδιών, με ελεύθερη πρόσβαση στο κοινό, υλοποιείται στο πλαίσιο του προγράμματος DiAGRAM του Ινστιτούτου για τη Μελέτη των Αρχαίων Πολιτισμών της Αυστριακής Ακαδημίας των Επιστημών.

Η μουσική της ελληνικής αρχαιότητας παραδοσιακά μελετάται από φιλόλογους και αρχαιολόγους. Σπανίως από μουσικολόγους. Είναι προφανές αυτό για το εξωτερικό. Δεν είναι αναμενόμενο να σπουδάξει κανείς αρχαιοελληνική μουσική στις ανώτατες μουσικές σχολές του Λονδίνου ή των Παρισίων. Η αρχαία μουσική μελετάται στα τμήματα Κλασικών Σπουδών. Για την Ελλάδα, ωστόσο —έχω την αίσθηση σε κάποιο βαθμό και στην Ιταλία— λόγω «εντοπιότητας» και κατ' εξαίρεση, το αντικείμενο βλάστησε στον κλάδο της Ιστορικής Μουσικολογίας. Γι' αυτό, το σύνολο σχεδόν των επιστημονικών άρθρων για την αρχαία μουσική φιλοξενείται σε αρχαιογνωστικά, αρχαιολογικά ή περιοδικά κλασικών σπουδών. Αν και σχετικά πρόσφατα, το 2013, η επιστημονική εταιρεία για τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής μουσικής, η λεγόμενη MOISA, ίδρυσε νέο, συναφές με το αντικείμενο, επιστημονικό περιοδικό, το *Greek and Roman Musical Studies*, το οποίο διατίθεται από τον επιστημονικό εκδοτικό οίκο Brill.

—Επιτρέψτε μου να καταθέσω μια προσωπική μαρτυρία. Αρχές της δεκαετίας του '80, καλοκαίρι στη Χίο, βρέθηκα να παρακολουθώ δύο σεμινάρια: το ένα από την Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, το άλλο από τους Μάρκο Δραγούμη και Samuel Baud-Bovy. Κάποια στιγμή τέθηκε χαλαρά το ερώτημα: Πώς απολαμβάνετε περισσότερο τη μουσική; Θυμάμαι τι απάντησαν ο Δραγούμης και ο Baud-Bovy αλλά έχω ξεχάσει τι είπε ποιος. Ο ένας είπε «σε ζωντανή συναυλία», ο άλλος «ακούγοντας την ηχογράφιση με κλειστά μάτια στην πολυθρόνα μου». Στην παρέα όμως ήταν και ο Γιάννης Ιωαννίδης. «Διαβάζοντας την παρτιτούρα» είπε. Εσείς πώς απολαμβάνετε την αρχαία μουσική και εμείς από τι θα έπρεπε να απαλλαγούμε για να μπορέσουμε να την απολαύσουμε; Από τίποτα. Δεν είναι βέβαιο ότι θα την απολαύσετε. Προσωπικά τη γεύομαι περισσότερο μέσω της νόησης, και λιγότερο με την αίσθηση. Ακριβώς επειδή κάθε φορά που την προσεγγίζω, έχω μάθει να ανακαλώ με έναν πολυδιάστατο τρόπο τη λειτουργία της. Να παρακολουθώ τη μελωδία, να εντοπίζω τη μεταβολή, να αναζητώ την προγραμματική σχέση μελωδίας και ποιητικού κειμένου, να ψάχνω εναλλακτικές συνοδείες με δίχορδα. Έχω, μάλλον περισσότερο, μια διανοητική παρά μια ψυχική σχέση. Κι αυτό το απολαμβάνω. Αναρωτιέμαι αν είναι ζήτημα ψυχικής ευχαρίστησης ή αν η στοιχειώδης πνευματική καλλιέργεια οδηγεί στην απόλαυση. Το κοινό αυτό προφανώς δυσκολεύεται να την παρακολουθήσει: δεν μιλάμε αρχαία ελληνικά, κι οι περισσότεροι που γνωρίζουν δεν κατανοούν την αρχαία προφορά... Έχω την αίσθηση πως ως μουσειακό αντικείμενο θα μπορούσε μάλλον ευχάριστα να γίνει αποδεκτό. Ίσως ακόμη περισσότερο αν το σκηνικό υποβοηθεί την περίπτωση... Σ' έναν ανοιχτό αρχαιολογικό χώρο, με ένα αυγουσιάνικο φεγγάρι στο αρχαίο θέατρο, σε μια μεγάλη αίθουσα γλυπτών ενός αρχαιολογικού μουσείου... Ενδεχομένως, σύντομα επεξηγηματικά σχόλια να εκτιμηθούν από το ακροατήριο. Κι αν είναι κατάλληλα επιμελημένο το υλικό που θα παρουσιαστεί, και με σεβασμό προς το αντικείμενο, το αποτέλεσμα, χωρίς αμφιβολία, θα συναρπάσει. ■