

ΜΙΧΑΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ^α & ΣΠΥΡΟΣ ΑΡΜΟΣΤΗΣ^{αβ}

^α Σύνολο Αρχαίων Ελληνικών Μουσικών Οργάνων «Τέρπανδρος»

^β Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΗΝ (ΑΝΑ)ΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΕΝΑ ΠΟΛΥΔΙΑΣΤΑΤΑ ΑΠΑΙΤΗΤΙΚΟ ΕΓΧΕΙΡΗΜΑ

1. Πρόλογος

Παρόλη την άνθηση της έρευνας πάνω στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, μία σημαντική του πτυχή, αυτή της μουσικής, παραμένει στη συνείδηση του κόσμου ένα θέμα εν πολλοίς άγνωστο και απροσπέλαστο. Αυτό δεν σημαίνει φυσικά ότι δεν έχουν διασωθεί από την αρχαιότητα πληροφορίες και τεκμήρια για την αρχαία μουσική. Αντιθέτως, υπάρχει αρκετό υλικό από την αρχαιότητα, πράγμα που η σύγχρονη έρευνα έχει αξιοποιήσει στην προσπάθειά της να προσεγγίσει επιστημονικά το τι ήταν η αρχαία ελληνική μουσική.

Παρόλα αυτά, επειδή η μουσική είναι ένας κατεξοχήν βιωματικός τομέας της ανθρώπινης δραστηριότητας, όσο κοντά στην αλήθεια κι αν φτάσει κάποιος αξιοποιώντας την επιστημονική γνώση, η προσπάθειά του θα παραμένει ημιτελής, αν δεν βιώσει την ίδια τη μουσική.

Το άρθρο αυτό αποσκοπεί στην παρουσίαση της πρότασης του Συνόλου Αρχαίων Ελληνικών Μουσικών Οργάνων «Τέρπανδρος» σχετικά με τον τρόπο προσέγγισης του «αυθεντικού» κατά την επανεκτέλεση της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Η πρόταση αυτή αντιμετωπίζει το θέμα με πολύπλευρο τρόπο, όσον αφορά την ανακατασκευή των αρχαίων ελληνικών οργάνων, καθώς και τη θεωρία και πράξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

2. Σύγχρονες προσπάθειες επανεκτέλεσης της αρχαίας ελληνικής μουσικής

2.1. Μουσικά σύνολα που έχουν επανεκτελέσει αρχαία ελληνική μουσική

Πολλά μουσικά σχήματα διεθνώς έχουν ασχοληθεί με την αρχαία ελληνική μουσική και έχουν επανεκτελέσει αρχαία ελληνικά μουσικά

κομμάτια κυκλοφορώντας και ψηφιακούς δίσκους.¹ Τέτοια σχήματα είναι και της Γαλλίδας Annie Bélis, του Ισπανού Gregorio Paniagua καθώς και του Πέτρου Ταμπούρη, του Χριστόδουλου Χάλαρη, του Λάκη Χαλκιά και άλλων πολλών.

Μια απλή σύγκριση των επανεκτελέσεων των αρχαίων κομματιών στις οποίες έχουν προβεί τα πιο πάνω σχήματα είναι αρκετή για να καταδείξει αισθητές διαφορές μεταξύ τους όσον αφορά διάφορα στοιχεία τους όπως: τα όργανα που χρησιμοποιούνται (σύγχρονα, παραδοσιακά κτλ)· η προφορά που υιοθετείται (νεοελληνική ή ερασμική)· οι επιδράσεις από το μουσικό υπόβαθρο του εκτελεστή (π.χ. οπερατικό, βυζαντινό, βαλκανικό υπόβαθρο κτλ.) κατά την εκτέλεση των αρχαίων κομματιών· η όλη ενορχήστρωση κτλ. Αυτές οι εμφανείς διαφορές προκαλούν το εύλογο ερώτημα ποια από τις σύγχρονες επανεκτελέσεις πλησιάζει περισσότερο στο πώς το κομμάτι πραγματικά είχε εκτελεστεί στην αρχαιότητα. Ενώ αποτελεί ένα λογικό ερώτημα εκ μέρους κάποιου που επιθυμεί να βιώσει το αρχαίο κομμάτι όσο πιο αυθεντικά γίνεται, η απάντηση στο ερώτημα αυτό δεν είναι απλή. Κι αυτό διότι όσο κι αν προχωρήσει η έρευνα, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με ακρίβεια όλες τις πτυχές της αρχαίας εκτέλεσης κάθε κομματιού. Επομένως μοιραία κάθε σύγχρονη επανεκτέλεση αποτελεί μια προσέγγιση και μόνο τού πώς *εικάζουμε* ότι ήταν η αρχαία εκτέλεση του κάθε κομματιού. Επίσης, κάθε επανεκτέλεση γίνεται με επίγνωση των πρακτικών περιορισμών που επιβάλλουν παράγοντες όπως π.χ. η μη ύπαρξη αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων σήμερα, γεγονός που αναπόφευκτα αφαιρεί μια σημαντική πτυχή της επανεκτέλεσης: το αυθεντικό ηχόχρωμα των μουσικών οργάνων. Αυτό το γεγονός με τη σειρά του δημιουργεί υποχρεωτικά ακόμα έναν περιορισμό: τα αρχαία κομμάτια επανεκτελούνται με χρήση σύγχρονων κλιμάκων και κουρδισμάτων και όχι με βάση τα αρχαία κουρδίσματα.

Γίνεται κατανοητό λοιπόν, ότι αυτοί οι πρακτικοί περιορισμοί καθιστούν την ποικιλότητα που παρατηρούμε στις σύγχρονες επανεκτελέσεις αρχαίων κομματιών αναμενόμενη. Επομένως η όποια αναζήτηση της «αυθεντικότητας» θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη τους πρακτικούς περιορισμούς στους οποίους υπόκειται η κάθε επανεκτέλεση. Επιπλέον, τίθεται το ερώτημα αν μπορούμε να κάνουμε λόγο για την «πιο αυθεντική» επανεκτέλεση, από τη στιγμή που κάθε επανεκτέλεση μπορεί

¹ Ενδεικτικά αναφέρονται οι δίσκοι: Bélis (1996) και Paniagua (1979).

να έχει προτερήματα σε διαφορετικούς τομείς (επιλογή οργάνων, κλίμακες, προφορά, κτλ.).

Είναι εντούτοις άξιο διερεύνησης το ενδεχόμενο να μπορεί να υπάρξει επανεκτέλεση που να επιδιώκει να προσεγγίσει το «αυθεντικό» μέσα από όσο το δυνατό περισσότερες από τις πτυχές μιας τέτοιας προσπάθειας. Κλειδί για μια τέτοια προσέγγιση θα ήταν η ανακατασκευή των αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων και η παράλληλη εντρύφηση στη θεωρία και πράξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής, καθώς και η έρευνα για την προφορά του αρχαιοελληνικού λόγου ανάλογα με την περίοδο σύνθεσης κάθε κομματιού. Μια τέτοια προσπάθεια επιχειρείται όντως από το μουσικό σύνολο «Τέρπανδρος».

2.2. Το μουσικό σύνολο «Τέρπανδρος»

Το σύνολο αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων «Τέρπανδρος» ιδρύθηκε το 2000 ως μη κερδοσκοπικός φορέας με έδρα τη Λευκωσία και λειτουργεί υπό τη διεύθυνση του Μιχάλη Γεωργίου, μουσικού και κατασκευαστή οργάνων. Η επωνυμία «Τέρπανδρος» επιλέχθηκε για το σχήμα προς τιμήν του μεγάλου Λέσβιου μουσικού της αρχαιότητας.

Η ιδιαιτερότητα του συνόλου αυτού έγκειται στο ότι αποτελεί το μόνο μουσικό σχήμα παγκόσμια που έχει ανακατασκευάσει μεγάλο αριθμό αρχαίων ελληνικών οργάνων κατόπιν μελέτης πάνω στο θέμα και που προσεγγίζει την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής μέσω πολύπλευρης έρευνας σε διάφορους τομείς. Τέτοιοι τομείς είναι η θεωρία και πράξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής, η φυσικομαθηματική σχέση μουσικών διαστημάτων και ήχων, η γλωσσολογική έρευνα πάνω στην αρχαία ελληνική προφορά, η φιλολογική έρευνα στην αποκατάσταση μη πλήρως σωζόμενων μουσικών κομματιών κτλ.

Στόχοι του «Τέρπανδρου» είναι η μελέτη, αναβίωση και προβολή της αρχαίας ελληνικής μουσικής καθώς και η δημιουργική χρήση των στοιχείων της αρχαιότητας, δηλαδή των ανακατασκευασμένων οργάνων και της αρχαιοελληνικής μουσικής τεχνοτροπίας, για σύγχρονη μουσική σύνθεση και για μια διαχρονική προσέγγιση της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα.

Για την επίτευξη των στόχων αυτών, ο «Τέρπανδρος» πραγματοποιεί διαλέξεις και σεμινάρια σε Πανεπιστήμια, εκδόσεις βιβλίων, δημοσιεύσεις σε έντυπα ευρείας κυκλοφορίας, καθώς και σε επιστημονικά περιοδικά κ.ά. Την κύρια όμως δραστηριοποίηση του «Τέρπανδρου» αποτελούν οι συναυλίες που δίνει τόσο στην Κύπρο, όσο και στο εξωτερικό.

Οι συναυλίες αυτές δεν περιορίζονται πάντα στην επανεκτέλεση αρχαίας ελληνικής μουσικής, καθότι πολλές φορές εκτελούνται με τα αρχαία όργανα (συνοδεία παραδοσιακών ή σύγχρονων οργάνων) και επιλεγμένα κομμάτια από την κοσμική βυζαντινή μουσική, την παραδοσιακή κυπριακή, καθώς και από τη σύγχρονη έντεχνη ελληνική μουσική.

Αυτή η ιδιαίτερη προσπάθεια προσέγγισης της αρχαίας ελληνικής μουσικής από το σύνολο «Τέρπανδρος» αποτελεί και το θέμα του παρόντος άρθρου. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν οι τομείς μέσα από τους οποίους προσεγγίζει η ερευνητική ομάδα του «Τέρπανδρου» την προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Προηγουμένως όμως, κρίνεται σκόπιμη μια εισαγωγή στο τι ήταν η αρχαία ελληνική μουσική, κάτι που θα αναδείξει την πολυπλοκότητα του εγχειρήματος αυτού.

3. Η μουσική στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό

«Μουσική, music, Musik, musique, musica, muzsika, muzyka, musiikki, müzik, miwsiq: όλος ο κόσμος χρωστά τη λέξη αυτή στους Έλληνες» (West, 1992: 2). Και όχι μόνο αυτήν, αλλά και όλη την ορολογία για τα κύρια της συστατικά: ρυθμό, μελωδία, αρμονία καθώς και αρκετούς τεχνικούς της όρους. Αυτό βέβαια είναι πολύ φυσικό, αφού οι αρχαίοι Έλληνες ήταν οι πρώτοι που ανήγαγαν τη μουσική σε επιστήμη.

Και πράγματι, η Μουσική στην Ελλάδα του 5^{ου} αι. π.Χ. ήταν επιστήμη, αφού δεν αποτελούσε απλά όπως σήμερα την τέχνη των ήχων (εκείνη την ονόμαζαν Αρμονική), αλλά μια πολύ ευρύτερη έννοια:² ήταν η κάθε τέχνη και επιστήμη που προστατευόταν από τις Μούσες, κι αυτό διότι η «μουσική» παράγεται από τη λέξη «Μοῦσα».³ Έτσι ο αυλητής, ο χορευτής, ο ποιητής, ο αστρονόμος, όλοι αυτοί λέγονταν αρχικά μουσικοί. Μάλιστα ο Σωκράτης εξισώνει τη μουσική ακόμα και με τη φιλοσοφία.⁴

Η μουσική λοιπόν κατείχε μια εξέχουσα θέση στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων, και ιδίως στην εκπαίδευση των νέων, την οποία αναλάμβαναν ο γραμματιστής, ο κιθαριστής και ο παιδοτρίβης για την αρμονική διάπλαση του παιδιού πνευματικά, ψυχικά και σωματικά. Ο Πλάτων

² Μιχαηλίδης (1999) s.v. Μουσική.

³ Χαρακτηριστική είναι η διασύνδεση που κάνει η Σούδα μεταξύ της λέξης «Μοῦσα» και του ρήματος *«μῶ» (επιζητώ), «ἐπειδὴ ἀπάσης παιδείας αὕτη τυγχάνει αἰτία» (Σούδα, s.v. Μοῦσα).

⁴ Πλάτων, *Φαίδων*, 61a: *Φιλοσοφίας μὲν οὖσης μεγίστης μουσικῆς.*

μάλιστα υποστηρίζει πως για ό,τι αφορούσε στην εκπαίδευση του σώματος υπήρχε η γυμναστική, ενώ για την εκπαίδευση της ψυχής η μουσική.⁵ Όταν ο Ευριπίδης εύχεται με το στόμα του χορού «να μη ζει χωρίς μουσική»,⁶ δεν αντιλαμβάνόταν τη μουσική απλώς ως μέσο αισθητικής τέρψης (για τη βίωση του «καλοῦ»), αλλά ως ένα παιδευτικό μέσο που θα οδηγούσε στο «καλὸν κἀγαθόν». Επίσης ο χορός (που συνίστατο στον συνδυασμό ποίησης, μελωδίας και ὀρχησης) ήταν αναγκαίο συμπλήρωμα κάθε πολιτιστικού γεγονότος στην αρχαία Ελλάδα, γι' αυτό και ο Πλάτων θεωρεί ότι διαπαιδαγωγημένος άνθρωπος είναι ο έμπειρος στον χορό· μάλιστα τόση σημασία έδινε στην ισχύ της μουσικής, ώστε ταύτισε τη θεϊκή δημιουργία της Ψυχής του Κόσμου με τη φυσικομαθηματική δόμηση της φυσικής μουσικής κλίμακας.⁷

3.1. Η μουσική μέσα από τον μύθο και τη φιλοσοφία στην αρχαία Ελλάδα

Η αντίληψη για μια ηθική δύναμη της μουσικής ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά και ουσιαστικά γνωρίσματα του πνεύματος των αρχαίων Ελλήνων. Πολύ πριν ακόμα η φιλοσοφία ασχοληθεί με την ηθική διάσταση της μουσικής, οι μύθοι προσέδιδαν στη μουσική μαγικές ιδιότητες (Lippman, 1999: 9). Η μεγάλη αυτή δύναμη της μουσικής ασκούσε στην ουσία μια διαμορφωτική επίδραση πάνω στους ανθρώπους. Είχε τη δύναμη σύμφωνα με τον μύθο να παραλύει και να εξουδετερώνει τη βούληση: κανένας δεν μπορούσε να αντισταθεί στο μαγικό τραγούδι των Σειρήνων,⁸ τα δε άγρια θηρία ηρεμούσαν στους ήχους της λύρας του Ορφέα. Η πανίσχυρη δύναμη της μουσικής προκαλούσε μια κατάσταση ύπνωσης και παντοδύναμης γοητείας. Στη Θράκη, στη θρησκευτική λατρεία και στις τελετές προς τον Διόνυσο και την Κυβέλη, οι άνθρωποι έφταναν στον εξαγνισμό και την κάθαρση χορεύοντας με μανία υπό τους ήχους μιας οργιαστικής μουσικής, που μπορεί να χαρακτηριστεί ως Διονυσιακή (Neubecker, 1986: 136). Αυτές οι τελετές συνδέονταν όμως με ανατολικές και ασιατικές λατρείες και δεν είχαν καμία σχέση με τους ελληνικούς μύθους.

Οι καθαυτό ελληνικοί μύθοι αναφέρονταν σε άλλες επιδράσεις της μουσικής, που έχουν σχέση με το Απολλώνιο στοιχείο, τη θεραπευτική,

⁵ Πλάτων, *Πολιτεία Β'*, 376 d–e: *Ἔστι δέ που ἡ μὲν ἐπὶ σώματι γυμναστική, ἡ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική.*

⁶ Ευριπίδης, *Ἡρακλῆς Μαινόμενος*, 676: *Μὴ ζῶν μετ' ἄμουσίας* (426–416 π.Χ.).

⁷ Πλάτων, *Τίμαιος*, 35A κ.ε.

⁸ Όμηρος, *Οδύσσεια*, μ184–191.

τη γαλήνη της ψυχής, την έξαρση και την έκσταση. Για τους αρχαίους Έλληνες η μουσική είχε ως σκοπό της την ένωση του ανθρώπου με το Θεό. Οι αρχαίοι Έλληνες απέδιδαν τις ιδιότητες αυτές της μουσικής στον θεό Απόλλωνα που θεωρείτο και θεός της θεραπευτικής του σώματος και του νου. Ο Απόλλωνας χαρακτηριζόταν από ένα ισορροπημένο και γαλήνια εκστατικό στοιχείο (Κακριδής, 1986: 156) σε αντίθεση με τη μανιώδη διονυσιακή λατρεία.

Οι διάφορες φιλοσοφικές σχολές, με αρχή τον Πυθαγόρα και στη συνέχεια τον Πλάτωνα, συγκέρασαν αυτό το δυαδικό πρόσωπο της μουσικής (το διονυσιακό και το απολλώνιο) και το ανήγαγαν σε επιστήμη (Lippman, 1999: 13–14). Οι Πυθαγόρειοι αναλύουν τη μουσική στη μαθηματική της υπόσταση, ο δε Πλάτων προσπαθεί να εφαρμόσει τα θετικά στοιχεία της οργιαστικής μουσικής στην εκπαίδευση των νέων στην ιδανική Πολιτεία του.⁹ Η φιλοσοφία ανέδειξε τη μουσική, από άμορφη ροή συγκινήσεων, σε επιστήμη της αρμονίας, προσδίδοντάς της διαστάσεις που ξεπερνούν το πεδίο των ακουστών ήχων και προεκτείνονται στον «άηχο» ήχο που παράγει η κίνηση των ουρανίων σωμάτων και χαρακτηρίζεται ως «Αρμονία των Σφαιρών».¹⁰

4. Έρευνα για την ανακατασκευή των αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων

Αυτή η ιδιαίτερη θέση που κατείχε η μουσική στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και ιδίως η διασύνδεσή της με την ηθική, την παιδεία και τη φιλοσοφία είναι για τα σημερινά δεδομένα πολύ ενδιαφέρουσα. Όσο κι αν ερευνησει κανείς την αρχαία μουσική, δεν θα είναι σε θέση να εννοήσει ικανοποιητικά τη σημασία που είχε η μουσική στην αρχαιότητα, αν δεν τη βιώσει εμπειρικά: είναι ως έναν βαθμό παράδοξο το να προσπαθούμε να καταλάβουμε γιατί οι αρχαίοι απέδιδαν κάποια χαρακτηριστικά στον ήχο του τάδε οργάνου ή της δείνα αρμονίας, χωρίς να έχουμε ποτέ ακούσει αυτό το όργανο ή αυτή την κλίμακα. Το σημερινό αντίστοιχο θα ήταν να προσπαθούσε ένας ερευνητής να καταλάβει γιατί επικρατεί αυτή η αντίληψη (ή μάλλον υπεργενίκευση) ότι η μείζονα κλίμακα είναι χαρούμενη, ενώ η ελάσσονα είναι λυπητερή, χωρίς ο ερευνητής αυτός να έχει ακούσει ποτέ καμία από τις δύο κλίμακες, ή κανένα κομμάτι γραμμένο σε αυτές.

⁹ Πλάτων, *Πολιτεία* c, 399 a.

¹⁰ Πλάτων, *Πολιτεία* I, 616b–617b.

Γίνεται λοιπόν κατανοητό ότι μια κατεξοχήν βιωματική δραστηριότητα όπως η μουσική, δεν μπορεί να προσεγγιστεί πλήρως αν δεν γίνει αυτό και με βιωματικό τρόπο. Αντιλαμβανόμενος αυτό το γεγονός, ο Μιχάλης Γεωργίου, υπό την ιδιότητά του ως μουσικός και κατασκευαστής οργάνων, προχώρησε στο πρώτο βήμα για τη βίωση της αρχαίας μουσικής: την ανακατασκευή των αρχαίων μουσικών οργάνων με σκοπό την (ανα)βίωση του ηχοχρώματός τους.

4.1. Ανακατασκευή των αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων

Η έρευνα για την ανακατασκευή των αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων στηρίχθηκε σε διάφορες πηγές όπως την αγγειογραφία, τις ανάγλυφες παραστάσεις, τα αρχαία νομίσματα, τα κείμενα των αρχαίων αλλά και μεταγενέστερων συγγραφέων και στη σύγχρονη επιστημονική βιβλιογραφία. Η έρευνα και ανακατασκευή αφορούσε κατά το πλείστον τα έγχορδα όργανα, τα κρουστά και κάποια από τα πνευστά. Η προσπάθεια επικεντρώθηκε στην ακριβή ανακατασκευή με τη χρήση των ίδιων υλικών, στη σωστή κλίμακα με βάση το ανθρώπινο σώμα, καθώς και στην ηχητική τους απόδοση, με βάση τις αναφορές σε αρχαία γραπτά κείμενα. Όσον αφορά τα πνευστά όργανα και ιδιαίτερα τους αυλούς και τους δίαυλους, η έρευνα για την ανακατασκευή τους βρίσκεται σε εξέλιξη.

4.1.1. Πειραματικά όργανα

Στην κατηγορία των εγχόρδων οργάνων περιελήφθησαν και διάφορα πειραματικά όργανα, τόσο του Πυθαγόρα όσο και μεταγενέστερων ερευνητών. Τα όργανα αυτά μάς βοηθούν στην κατανόηση της σχέσης των ήχων με τους αριθμούς, το βάρος, την ηχηρότητα των υλικών καθώς και με τη μαθηματική υπόσταση της μουσικής. Τέτοια όργανα είναι:

- α') το μονόχορδο του Πυθαγόρα (βλ. Εικόνα 1)·
- β') ο ελικών του Πυθαγόρα·
- γ') το σύντονον του Πυθαγόρα·
- δ') ο ελικών του Πτολεμαίου·
- ε') ο δεκαπεντάχορδος κανόνας του Πτολεμαίου.¹¹

¹¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα όργανα αυτά βλ. Γεωργίου (2007).



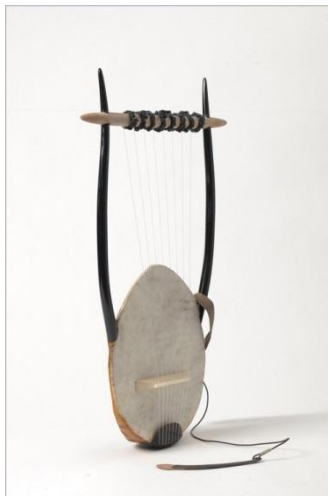
Εικόνα 1: Το μονόχορδο του Πυθαγόρα.

4.1.2. Άλλα όργανα

Άλλα όργανα, πέραν των προαναφερθέντων πειραματικών, που ανακατασκευάστηκαν είναι:

Έγχορδα όργανα

- α') η λύρα (βλ. Εικόνα 2), σε διάφορες εξελικτικές φάσεις (ως προς τη μορφή, τη χρήση των υλικών και τον αριθμό των χορδών)·
- β') η κίθαρις·
- γ') η βάρβιτος (σε δυο παραλλαγές: με ίσιους και κυρτούς βραχίονες)·
- δ') όργανα της οικογένειας των κιθαρών, όπως η αρχαϊκή κιθάρα, η φόρμιγξ, η αιωρική κιθάρα και η κιθάρα του Απόλλωνα·
- ε') το επιγόνιον·
- ς') η πανδουρίς·
- ζ') η σαμβύκη.



Εικόνα 2: Η λύρα.

Εκτός από τα έγχορδα, έχουν ανακατασκευαστεί και τα εξής:

πνευστά όργανα

α') κέρας

β') κόχλος

γ') ανατολική σάλπιγξ

δ') ελληνική σάλπιγξ

ε') σύριγξ

ς') μόναυλος

κρουστά όργανα

α') τύμπανον

β') ρόπτρον

γ') σείστρα (πήλινα, με κοχλίες και μεταλλικό)

δ') κρόταλα

ε') κύμβαλα

ς') οξύβαφοι

ζ') ψιθήρα

4.2. Πορεία ανακατασκευής

4.2.1. Τα όρια της επιστημονικής γνώσης και η συμβολή της εμπειρίας, ευρηματικότητας και της φαντασίας του δημιουργού

Η ανακατασκευή ενός αρχαίου οργάνου προϋποθέτει τη συλλογή στοιχείων που έχουν σχέση με:

α') την ιστορία και την προέλευση του οργάνου·

β') το μέγεθός του σε σύγκριση με το ανθρώπινο σώμα·

γ') το κατασκευαστικό σχέδιο·

δ') τα υλικά με τα οποία ήταν κατασκευασμένο·

ε') την απόδοση και την ποιότητα του ήχου που παράγει·

ς') τον τρόπο εκτέλεσής του και το είδος της μουσικής που απέδιδε·

ζ') την αισθητική του εικόνα.

Ο πολυδιάστατος χαρακτήρας της έρευνας αυτής, εκτός από το κατασκευαστικό μέρος, προϋποθέτει την εντρυφήση σε διάφορους τομείς, όπως την αρχαία ελληνική μυθολογία και ιστορία, τη φιλοσοφία, την αρχαιολογία, την αστρονομία, καθώς και την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία και πράξη. Τα μουσικά όργανα αποτελούν ένα σημαντικό μέρος για την κατανόηση μιας σφαιρικής αντίληψης του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού —και μόνον έτσι μπορεί να διερευνηθούν.

Η ανακατασκευή ενός αρχαίου οργάνου μπορεί να επιτευχθεί μετά από συλλογή επαρκών στοιχείων που αφορούν τους πιο πάνω τομείς. Πολλές φορές γνωρίζουμε για την ύπαρξη κάποιου οργάνου μόνο από αναφορές στην ονομασία του, ενώ σε άλλες περιπτώσεις υπολείπονται μερικά μόνο στοιχεία για να επιτευχθεί η ανακατασκευή του.

Η προσέγγιση του θέματος με μόνο την επιστημονική και αυστηρά ακαδημαϊκή γνώση καθώς και η έλλειψη κάποιων στοιχείων, τουλάχιστον για πολλά από τα όργανα της κλασικής αρχαιότητας, αποτέλεσε τροχοπέδη για πολλούς αιώνες στην προσπάθεια ανακατασκευής τους.

Η συμβολή της εμπειρίας και της φαντασίας ενός κατασκευαστή μουσικών οργάνων είναι απαραίτητα συστατικά στοιχεία για την επίτευξη ενός απτού και λειτουργικού αποτελέσματος. Στηριζόμενος σε γενικούς κανόνες οργανοποιίας, που αφορούν λ.χ. το σύνολο των εγχόρδων οργάνων, μπορεί να συμπληρώσει τους χαμένους κρίκους, χρησιμοποιώντας πιθανές και λογικές εναλλακτικές λύσεις.

4.3. Εμπειρική επιβεβαίωση αποτελεσμάτων

4.3.1. Παραγωγή ήχου και σύγκριση με αναφορές σε πηγές

Η επιβεβαίωση της επιτυχίας στην ανακατασκευή ενός οργάνου προκύπτει μέσα από πολλά στοιχεία. Το πρωταρχικό στοιχείο είναι η χροιά και η γενική απόδοσή του στον ήχο καθώς και η επίδραση του ήχου αυτού πάνω στον άνθρωπο. Σε πολλές αναφορές σε αρχαία γραπτά κείμενα περιγράφεται ο ήχος των οργάνων και οι περιπτώσεις κατά τις οποίες χρησιμοποιείτο το όργανο καθώς και η επίδρασή του στους ανθρώπους.¹² Σε μουσικά σύνολα στα οποία συμμετέχουν πολλά και διαφορετικά αρχαία ελληνικά όργανα αποσαφηνίζεται ιδιαίτερα ο χαρακτήρας της χροιάς και της έντασης του κάθε οργάνου.

4.4. Εκτέλεση μουσικής

Τα ανακατασκευασμένα έγχορδα όργανα εκτός από το ηχόχρωμά τους, έχουν ακόμα ένα πλεονέκτημα: τη δυνατότητα κουρδίσματος σε οποιαδήποτε από τις αρχαίες κλίμακες.

¹² Ιάμβλιχος, *Περὶ Πυθαγορικοῦ βίου* 112.

4.4.1. Δυνατότητα κουρδίσματος και εκτέλεσης μουσικής σε συγκεκριμένες αρχαίες κλίμακες.

Το τελικό ζητούμενο στην έρευνα αυτή είναι η μουσική πράξη με τη χρήση των οργάνων αυτών για την εκτέλεση σωζόμενων μουσικών κομματιών από την αρχαιότητα. Αυτό γίνεται εφικτό διότι μπορούμε να κουρδίσουμε τα όργανα στις αρχαίες κλίμακες και να ξαναζωντανέψουμε τη μαγεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής όπως πιθανόν ακουγόταν τότε.

Σε αντίθεση με πολλά σύγχρονα έγχορδα όργανα με μπράτσο και τάστα (όπως η σύγχρονη κιθάρα), τα αρχαία όργανα είχαν ανοικτές χορδές, οι οποίες μπορούσαν να κουρδιστούν σε όποια συχνότητα προ-αποφασίζοταν. Μια σύγχρονη κιθάρα ή ένα πιάνο, δεν μπορεί να παίζει τα μικροδιαστήματα της αρχαίας μουσικής. Με όργανα χωρίς τάστα, όπως το βιολί, θα μπορούσε να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα, αλλά αυτό επαφίεται αποκλειστικά στο «αφτί» του μουσικού και στην εξοικειώσή του με τα μικροδιαστήματα της αρχαίας μουσικής.

4.5. Συνολική αποτίμηση της αρχαίας τεχνολογίας στον τομέα των μουσικών οργάνων

Η πρώτη οπτική επαφή με τα μουσικά όργανα της ελληνικής αρχαιότητας μπορεί να δημιουργήσει την εντύπωση του πρωτόγονου. Αυτό ίσως προκύπτει από τα υλικά με τα οποία είναι κατασκευασμένα (κελύφη χελωνών, κέρατα ζώων, εντέρινες χορδές κλπ.), ειδικότερα για τα όργανα της οικογένειας της λύρας. Μια συνολική αποτίμηση όμως των τεχνολογικών δυσκολιών στην πορεία ανακατασκευής τους ανασκευάζει την εντύπωση του πρωτόγονου και επιβεβαιώνει την ύπαρξη μιας ανεπτυγμένης κατασκευαστικής τεχνολογίας.

Η τάση για επίτευξη διαφορετικών μουσικών χροιών και για την παραγωγή κυματιστού ήχου (vibrato) καθιέρωσαν ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά τα οποία έχουν σχέση με την εφαρμοσμένη φυσική και τα μαθηματικά. Αυτό είναι περισσότερο εμφανές στα όργανα της οικογένειας των κιθαρών: ο πολυποίκιλτος μηχανισμός των ελατηρίων ο οποίος υπάρχει στο εσωτερικό μέρος των βραχιόνων της κιθάρας του Απόλλωνα (βλ. Εικόνα 3), προκαλούσε πάντοτε την απορία στους ερευνητές (βλ. West, 1999: 75) ως προς την ύπαρξη και τη χρησιμότητά του, ενώ εντέλει η πορεία ανακατασκευής του κατέδειξε πως πιθανότατα χρησίμευε ακριβώς για την παραγωγή κυματιστού ήχου. Ένα επιπλέον στοιχείο που προέκυψε μέσα από την έρευνα και την πορεία

ανακατασκευής είναι ότι οι διαστάσεις των οργάνων εντάσσονται συνήθως μέσα σε ένα χρυσό ορθογώνιο. Το χρυσό ορθογώνιο είναι η σχηματική εφαρμογή του χρυσού αριθμού, ο οποίος συμβολίζεται διεθνώς με το ελληνικό γράμμα Φ και η αξία του είναι 1,6180339887..., ή πιο συγκεκριμένα $(1+\sqrt{5})/2$. Ο αριθμός αυτός δηλώνει τις αρμονικές αναλογίες μέσα στην φύση και στο σύμπαν. Συναντούμε τις αναλογίες του χρυσού ορθογωνίου σε εφαρμογή, τόσο στα αρχιτεκτονικά δημιουργήματα των Ελλήνων της αρχαιότητας, όσο και στη γλυπτική, στη θεωρία της μουσικής, αλλά και εν γένει στην όλη φιλοσοφική σκέψη.



Εικόνα 3: Η αρχαία κιθάρα του Απόλλωνα.

5. Έρευνα σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική

Η ανακατασκευή των αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων καθιστά τον «Τέρπανδρο» μοναδική περίπτωση παγκόσμια. Το γεγονός ότι τα μουσικά όργανα που είχαν χαθεί στην ύστερη αρχαιότητα ξαναζωντανεύουν σήμερα επιτρέπει τη μοναδική εμπειρία βίωσης του ηχοχρώματός τους —κάτι που κατ' επέκταση συνεπάγεται το πρώτο βήμα για τη βίωση της πραγματικής μουσικής εμπειρίας της αρχαιότητας.

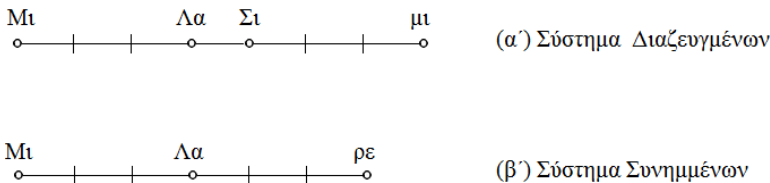
Πέρα όμως από την αναμφισβήτητη σημαντική συμβολή των ανακατασκευασμένων μουσικών οργάνων στην προσπάθεια αναβίωσης και βίωσης της αρχαίας ελληνικής μουσικής, επιπρόσθετη έρευνα είναι αναγκαία για την —όσο το δυνατόν— καλύτερη προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής μουσικής: συγκεκριμένα, χρειάζεται εντρύφηση στην αρχαία

ελληνική μουσική θεωρία, εξοικείωση με τα σωζόμενα αρχαία μουσικά κομμάτια, καθώς και έρευνα στο διεπίπεδο της μουσικής με άλλες επιστήμες, όπως τη φιλολογία, τη γλωσσολογία, τα μαθηματικά και τη φυσική.

5.1. Αρχαία ελληνική μουσική θεωρία

Η αρχαία ελληνική μουσική είχε τα δικά της ιδιαίτερα γνωρίσματα, αρκετά από τα οποία δεν συγκλίνουν με τη σύγχρονη δυτική μουσική θεωρία.

Για την αρχαία ελληνική μουσική σύμφωνα διαστήματα είναι μονάχα τέσσερα: η πρώτη, η ογδόη, η πέμπτη και η τετάρτη (βλ. §5.5.1). Τα μη σύμφωνα διαστήματα τα ονόμαζαν «διάφωνα»: αυτά ήταν π.χ. η δευτέρα και η εβδόμη. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι τρίτες (που αποτελούν τη βάση της δυτικής μουσικής), δεν συμπεριλαμβάνονται στα σύμφωνα διαστήματα της αρχαίας μουσικής: μάλιστα, ο αρχαίος θεωρητικός Γαυδέντιος κατατάσσει τη (μεγάλη) τρίτη σε μια ενδιάμεση βαθμίδα ανάμεσα στα σύμφωνα και στα διάφωνα διαστήματα, τα οποία ονόμασε «παράφωνα».¹³



Σχήμα 1: Συστήματα αρχαίας ελληνικής μουσικής.

Η τετάρτη, ως το μικρότερο σύμφωνο διάστημα της αρχαίας μουσικής, αποτέλεσε τη βάση για τη δόμηση μουσικών κλίμακων. Η ογδόη ήταν σημαντική φυσικά, αλλά η έννοια της κλίμακας δεν ταυτιζόταν απαραίτητα με την ογδόη, όπως συμβαίνει σήμερα. Αν δύο τετράχορδα ενώνονταν με έναν διαζευτικό τόνο μεταξύ τους, τότε όντως σχημάτιζαν μια ογδόη: π.χ. [χαμηλό τετράχορδο Mi–La] + [διαζευτικός τόνος La–Si] + [ψηλό τετράχορδο Si–mi] (βλ. Σχήμα 1α). Αν όμως επέλεξαν να μην παρεμβάλουν τόνο ανάμεσα στα δύο τετράχορδα, τότε η κλίμακα που δημιουργούσαν ήταν έκτασης μίας εβδόμης: π.χ. [χαμηλό

¹³ Γαυδεντίου, *Είσαγωγή Ἀρμονική*, 8.

τετράχορδο Μι–Λα] + [ψηλό τετράχορδο Λα–ρε] (βλ. Σχήμα 1β). Αυτά τα δύο ήδη κλίμακων τα ονόμαζαν «συστήματα»: σύστημα διαζευγμένων (εννοείται τετραχόρδων) το μεν, και σύστημα συνημμένων το δε. Μάλιστα, ήταν συχνό φαινόμενο μια μελωδία να πραγματοποιεί μεταβολή από το ένα σύστημα στο άλλο.

Εκτός από το σύστημα, ένας συνθέτης μπορούσε να επιλέξει το τονικό ύψος της κλίμακας που χρησιμοποιούσε. Υπήρχαν διάφορες διαβαθμίσεις τονικών υψών που μπορούσαν να επιλεγούν για τη σύνθεση ενός κομματιού: αυτές οι διαβαθμίσεις ονομάζονταν «τόνοι» και είχαν μάλιστα ξεχωριστά ονόματα (π.χ. Δώριος, Λύδιος, Φρύγιος κτλ).

Πέρα από τον τρόπο με τον οποίο τα τετράχορδα συνδέονταν μεταξύ τους, η αρχαία ελληνική μουσική διέφερε από τη σύγχρονη και στα είδη των τετραχόρδων αυτών. Υπήρχαν τετράχορδα που χρησιμοποιούσαν ημιτόνιο και τόνους (π.χ. μι–φα–σολ–λα) και ονομάζονταν *διατονικά*: τετράχορδα που χρησιμοποιούσαν ημιτόνια και τριημιτόνιο (π.χ. μι–φα–σολ Ξ –λα) ονομάζονταν *χρωματικά*: ενώ τετράχορδα που χρησιμοποιούσαν τέταρτα του τόνου και δίτονο (π.χ. μι–μι⁺–φα–λα) ονομάζονταν *εναρμόνια*. Τα τρία αυτά είδη τετραχόρδων ονομάζονταν «γένη». Έτσι μπορούσε μια κλίμακα αποτελούμενη από δύο ή περισσότερα τετράχορδα να μην περιορίζεται σε ένα αποκλειστικό γένος, αλλά να αξιοποιεί κάποιο διαφορετικό γένος σε κάποιο από τα τετράχορδα.

Επιπλέον, το κάθε γένος είχε διάφορες παραλλαγές (τις αποκαλούμενες «χροιές»), αφού π.χ. το διατονικό γένος μπορούσε να απαντάται σε διάφορες μορφές ως προς το μέγεθος των τόνων και των ημιτονίων του τετραχόρδου: αν το ημιτόνιο ήταν σχετικά μεγάλο, τότε ο επόμενος τόνος μίκραινε ανάλογα. Υπάρχουν μάλιστα κλίμακες της κιθάρας αποτελούμενες από δύο διαζευγμένα διατονικά τετράχορδα, στα οποία το χαμηλό τετράχορδο είναι κουρδισμένο σε διαφορετική χροιά σε σχέση με το ψηλό τετράχορδο (βλ. π.χ. West, 1992: 239).

Το ότι στην αρχαία μουσική υπήρχαν π.χ. διαφορετικά ημιτόνια ως προς το μέγεθός τους (ανάλογα με το γένος και τη χροιά) μπορεί να ξενίζει σήμερα, διότι στη δυτική μουσική όλα τα ημιτόνια είναι ίσα μεταξύ τους (100 cents το καθένα: βλ §5.5.2). Αυτή η ανισότητα ήταν δικαιολογημένη, διότι οι αρχαίες κλίμακες βασιζόνταν στις φυσικές συμφωνίες όπως τις κατέγραψαν οι αρχαίοι αρμονικοί συγγραφείς (βλ. §5.2.1), οι οποίες από τη φύση τους προκαλούν άνισα ημιτόνια μόλις κάποιος προβεί σε αλλαγή κλίμακας. Αυτό το χαρακτηριστικό των μουσικών διαστημάτων δεν είναι ιδίον μόνο της αρχαίας μουσικής,

καθότι τέτοια διαστήματα χρησιμοποιούσε για πολλούς αιώνες αργότερα και η ευρωπαϊκή μουσική. Με την ανάπτυξη της δυτικής πολυφωνίας δημιουργήθηκε μια δυσκολία στον μετατονισμό κομματιών (γεγονός που δεν ενοχλούσε τους αρχαίους, αφού οι μελωδίες τους ήταν ως επί το πλείστον μονωδιακές). Τον 16^ο αι. μ.Χ. οι δυτικοί μουσικοί θυσίασαν τη συμφωνικότητα των άνισων μουσικών διαστημάτων, για να αποκτήσουν πλήρη ελευθερία στον μετατονισμό (για χάρη της πολυφωνίας) και άνεση στην πρακτική χρήση πληκτροφόρων οργάνων. Αυτό επετεύχθη με την εξίσωση των δώδεκα ημιτονίων της οκτάβας (τον ισοσυγκερασμό της δηλαδή). Το αποτέλεσμα του συγκερασμού ήταν, πέρα από την εξίσωση των διαστημάτων, και το να καταστούν οι τετάρτες και οι πέμπτες ελαφρώς μη καθαρές, ενώ οι τρίτες και οι έκτες να μην είναι τόσο σύμφωνα διαστήματα όσο ήταν στο ασυγκέραστο σύστημα. Με τον συγκερασμό των μουσικών διαστημάτων δόθηκε η συμβιβαστική λύση ανάμεσα στους νόμους της φύσης και στις ανάγκες της σύγχρονης τέχνης.

Τέλος, ένα άλλο βασικό γνώρισμα της αρχαίας μουσικής ήταν οι διάφορες τροπικότητες που χρησιμοποιούνταν —κάτι αντίστοιχο με τις σημερινές δύο κλίμακες, τη μείζονα και την ελάσσονα. Αυτές οι τροπικότητες ονομάζονταν «τρόποι», και είχαν να κάνουν με τη διάταξη των διαστημάτων εντός μιας κλίμακας. Τα ονόματα αυτών των τρόπων ήταν παρόμοια με τα ονόματα των αρχαίων «τόνων», ήτοι «Λύδιος», «Φρύγιος», «Δώριος» κτλ.

5.2. Αρχαίες Πηγές

Όλες αυτές μας οι γνώσεις σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία στηρίζονται τόσο στις σωζόμενες πρωτογενείς πηγές, όσο και στην άνθηση που έχει γνωρίσει η ακαδημαϊκή έρευνα πάνω στην αρχαία ελληνική μουσική τα τελευταία 100 χρόνια.

5.2.1. Αρχαίες πραγματείες περί μουσικής

Πέρα από τις μαρτυρίες της αρχαιολογίας (υπολείμματα μουσικών οργάνων, αγγειογραφίες, γλυπτά κ.ά.) και τις μνείες σε κείμενα λογοτεχνικά και μη (αναφορές στη μουσική, στους μουσικούς και στη χρήση της μουσικής), υπάρχει από την αρχαιότητα εξειδικευμένη συγγραφή με θέμα τη μουσική θεωρία και πράξη.

Ο αρχαιότερος θεωρητικός της ελληνικής μουσικής (αν και δε μας έχει αφήσει ο ίδιος γραπτά κείμενα, αλλά οι μαθητές του) πιθανότατα είναι ο Πυθαγόρας (6^{ος} αιώνας π.Χ.), ο οποίος πρώτος αντιλήφθηκε ότι

τα μουσικά διαστήματα εκφράζονται με μαθηματικούς λόγους και πως η κατασκευή μουσικών κλιμάκων διέπεται από μαθηματικές σχέσεις (βλ. π.χ. Neubecker, 1986: 27–28). Στον δρόμο που χάραξε ο Πυθαγόρας κινήθηκαν και οι σπουδαίοι αρμονικοί συγγραφείς του 5^{ου} αι. π.Χ., όπως οι Ταραντίνοι Φιλόλαος και Αρχύτας με το μαθηματικό τους έργο πάνω στη μουσική. Ο πρώτος όμως που συστηματοποίησε τη θεωρία της αρχαίας μουσικής (ξεφεύγοντας από την πυθαγόρεια φιλοσοφία) ήταν ο Αριστόξενος ο Ταραντίνος (354–300 π.Χ.), μαθητής του Αριστοτέλη. Πέρα από τον Αριστόξενο, σώζονται υπερπολύτιμα έργα και άλλων θεωρητικών της μουσικής πάνω σε θέματα αρμονίας, διαστηματικών αναλογιών, ρυθμού, σημειογραφίας κλπ., όπως του Ευκλείδη (*Κατατομή Κανόνος* – 3^{ος} αι. π.Χ.), του Κλαύδιου Πτολεμαίου (*Αρμονικά* – 2^{ος} αι. μ.Χ.), ακόμα και του Μιχαήλ Ψελλού (11^{ος} αι. μ.Χ.), του Γεώργιου Παχυμέρη (13^{ος} αι. μ.Χ.) και άλλων πολλών.

Σε όλους αυτούς τους θεωρητικούς της μουσικής οφείλουμε ό,τι γνωρίζουμε για την αρχαία μουσική: το πώς δομούνταν οι μουσικές κλίμακες, ποια μικροδιαστήματα χρησιμοποιούσαν, ακόμα και ποια σημειογραφία χρησιμοποιούσαν για την καταγραφή της μουσικής.

Ο μουσικοθεωρητικός όμως, χάρη στον οποίο η αρχαία μουσική σημειογραφία (η επονομαζόμενη «παρασημαντική») είναι σε γενικές γραμμές αναγνώσιμη σήμερα, είναι ο Αλύπιος (2^{ος}–4^{ος} αι. μ.Χ.), ο οποίος στο σύγγραμμά του «*Είσαγωγή Μουσική*» μάς παραδίδει σε πίνακες όλα τα σύμβολα της παρασημαντικής.¹⁴

5.2.2. Παρασημαντική

Σήμερα τείνουμε να ταυτίζουμε τη μουσική με το πεντάγραμμα, το οποίο όμως επινοήθηκε το 10^ο αιώνα. Οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν για αυτόν το σκοπό το αλφάβητο, το οποίο χρησίμευε για τη γραπτή απόδοση όχι μόνο της γλώσσας, αλλά και των μαθηματικών καθώς και της μουσικής. Έτσι κάθε γράμμα αντιστοιχούσε περίπου σε ένα φώνημα (ή συνδυασμό φωνημάτων), σε έναν αριθμό και σε ένα μουσικό φθόγγο· για παράδειγμα, το γράφημα (Ε) στον λόγο απέδιδε το πρόσθιο μέσο και βραχύ φωνήεν /e/, στα μαθηματικά τον φυσικό αριθμό 5 (πέντε) και στη

¹⁴ Συγγραφείς που διασώζουν στα έργα τους στοιχεία για την παρασημαντική, πέρα από τον Αλύπιο, είναι ο Γαυδέντιος (*Είσαγωγή Αρμονική* – 2ος αι. μ.Χ.), ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός (*Περί Μουσικής* – 3ος αι. μ.Χ.), ο Βακχείος (*Είσαγωγή εις την Τέχνην της Μουσικής* – 3ος αι. μ.Χ.), ο Βοήθιος (*De institutione musica* – 6ος αι. μ.Χ.) και οι ανώνυμοι του Bellermann.

μουσική μια (φωνητική) νότα που θεωρείται συμβατικά ότι ανήκει σε μια ενδιάμεση βαθμίδα ανάμεσα στο Σι και στο ντο (Σι⁺).¹⁵

Γράφημα	Ονομασία	Γλώσσα	Αρίθμηση	Μουσική
A	ἄλφα	a/a:	1	ντο [#]
B	βῆτα	b	2	ντο ⁺
Γ	γάμμα	g	3	ντο
Δ	δέλτα	d	4	Σι [#]
E	εἶ/ἔψιλον	e	5	Σι ⁺
F (ζ)	δίγαμμα	w	6	-
Z	ζῆτα	zd/dz	7	Σι
H	ἥτα	ε:	8	Λα [#]
Θ	θῆτα	t ^h	9	Λα ⁺
I	ιώτα	i/i:	10	Λα
K	κάππα	k	20	Σολ [#]
Λ	λάμβδα	l	30	Σολ ⁺
M	μῦ	m	40	Σολ
N	νῦ	n	50	Φα [#]
Ξ	ξῖ	ks	60	Φα ⁺
O	οῦ/ὄμικρον	o	70	Φα
Π	πί	p	80	Μι [#]
Q (Ϝ)	κόππα	k	90	-
P	ρῶ	r	100	Μι ⁺
Σ	σίγμα	s	200	Μι
T	ταῦ	t	300	Ρε [#]
Υ	ῦ/ὑψιλον	y/y:	400	Ρε ⁺
Φ	φῖ	p ^h	500	Ρε
X	χῖ	k ^h	600	Ντο [#]
Ψ	ψῖ	ps	700	Ντο ⁺
Ω	ὦ/ὠμέγα	o:	800	Ντο
Ἠ	σαμπί	ts	900	-

Πίνακας 1: Το τρισυπόστατο του ελληνικού αλφαβήτου.¹⁶

Δεν θα πρέπει να ξενίζει αυτή η τριπλή χρησιμότητα του ελληνικού αλφαβήτου, διότι συναντάται τρόπον τινά και στο λατινικό αλφάβητο. Η λατινική αρίθμηση χρησιμοποιούσε επτά γράμματα από το αλφάβητό της

¹⁵ Βλ. π.χ. Hagel (2010: 127).

¹⁶ Οι μουσικοί φθόγγοι που συμβολίζονται εδώ ως σι[#] και ντο καθώς και ως μι[#] και φα δεν συμπίπτουν μεταξύ τους στο αρχαίο ασυγκέραστο σύστημα.

(I V X L C D M) για να αποδώσει τους αριθμούς. Επίσης πριν ο Guido de Arezzo επινοήσει το πεντάγραμμα, οι Δυτικοί χρησιμοποιούσαν τα επτά πρώτα γράμματα του λατινικού αλφαβήτου (A B C D E F G) για να αποδώσουν τις νότες λα, σι, ντο, ρε, μι, φα, σολ. Οι Βυζαντινοί από την άλλη χρησιμοποίησαν τα επτά πρώτα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου (Α Β Γ Δ Ε Ζ Η) για να αποδώσουν τους φθόγγους του διαπασών, ήτοι: ΠΑ, ΒΟΥ, ΓΑ, ΔΗ, ΚΕ, ΖΩ, ΝΗ για τις νότες ρε, μι, φα, σολ, λα, σι, ντο.

Το σύστημα της παρασημαντικής είναι εξαιρετικά σύνθετο για τον αμύητο στο θέμα, αφού η ακριβής διαστηματική αξία του κάθε συμβόλου (τι «νότα» είναι δηλαδή) ερμηνεύεται μόνο μέσα από την ανάλυση της συνολικής κλίμακας του κάθε κομματιού (επειδή κάθε σύμβολο της παρασημαντικής σε διαφορετική κλίμακα έχει μια ελαφρώς διαφορετική διαστηματική αξία). Πολλές φορές κάποια σύμβολα είναι διφορούμενα, ενώ η ερμηνεία τους επαφίεται πλήρως στο είδος της μουσικής σύνθεσης (λόγω του ότι π.χ. η τραγωδία είχε άλλες συμβάσεις σε σχέση με τη λυρική ποίηση ως προς τις κλίμακες που χρησιμοποιούσε) ή στην εποχή κατά την οποία συνετέθη ένα κομμάτι (κάποιες κλίμακες είχαν παύσει να χρησιμοποιούνται από ένα σημείο και μετά). Μια επιπλέον περιπλοκότητα του συστήματος της παρασημαντικής έγκειται στο γεγονός ότι υπάρχουν δύο υπο-συστήματα παρασημαντικής: ένα για τη φωνή και ένα για τα όργανα. Έτσι η φωνητική σημειογραφία διέφερε σε σημαντικό βαθμό ως προς τα σύμβολα και τη δομή της από την οργανική σημειογραφία.

Με βάση όλη αυτή την πολυπλοκότητα του συστήματος μουσικής σημειογραφίας, αρχίζει να διαφαίνεται το πόσο σημαντικό ήταν το να σωθούν αρχαίες πραγματείες, όπως του Αλύπιου: χωρίς τη συστηματοποίηση και επεξήγηση που παρέχουν, η μουσική σημειογραφία των σωζόμενων αρχαίων μουσικών κομματιών θα παρέμενε ακατάληπτη.

5.3. Σωζόμενα αρχαία μουσικά αποσπάσματα

Χάρη λοιπόν στις αρχαίες πραγματείες περί μουσικής θεωρίας και σημειογραφίας, είμαστε σήμερα σε θέση να γνωρίζουμε την ίδια τη μουσική σύνθεση των αρχαίων Ελλήνων, αφού σώζονται αρκετά κείμενα (σε επιγραφές, παπύρους, ή κώδικες) που συνοδεύονται από μουσική σημειογραφία.

5.3.1. Παραδείγματα αποσπασμάτων

Τα μουσικά κομμάτια της αρχαιότητας που σώζονται —τα περισσότερα σε αποσπασματική μορφή— σήμερα είναι προς το παρόν 61 στο σύνολο (βλ. Pöhlmann & West, 2001). Τέτοια από την κλασική αρχαιότητα είναι η μελωδία για το Α΄ στάσιμο του Ορέστη του Ευριπίδη και αποσπασματικά ένα στάσιμο από την Ιφιγένεια εν Αυλίδι. Από την ελληνιστική περίοδο έχουν διασωθεί αποσπάσματα από τραγωδίες, ο Ύμνος στον Ασκληπιό και κάποια οργανικά κομμάτια. Από την ύστερη ελληνιστική περίοδο σώζονται τα έργα του Αθήναιου και του Λιμήνιου. Από τη ρωμαϊκή περίοδο έχουν διασωθεί σε άριστη κατάσταση ο Επιτάφιος του Σείκιλου (βλ. Εικόνα 4), η επίκληση στη Μούσα και στην Καλλιόπη, ο Ύμνος στον Ήλιο και στη Νέμεση του Μεσομήδη¹⁷ καθώς και πολλά άλλα φωνητικά και οργανικά αποσπάσματα. Επίσης έχει βρεθεί και ένας χριστιανικός ύμνος προς την Αγία Τριάδα του 3^{ου} αι. μ.Χ. γραμμένος στην αρχαία παρασημαντική.



$\bar{C} \bar{Z} \quad \bar{Z} \quad \text{KIZ} \quad \bar{I}$
 Ὅσον ζῆς, φαίνου,

$\bar{K} \bar{I} \quad \bar{Z} \quad \bar{I} \bar{K} \quad \bar{O} \quad \bar{C} \quad \bar{O} \bar{\Phi}$
 μη δὲν ὄλωσ σὺ λυποῦ·

$\bar{C} \quad \text{KZ} \quad \bar{I} \quad \bar{K} \bar{I} \bar{K} \quad \bar{C} \quad \bar{O} \bar{\Phi}$
 πρὸς ὀλίγον ἔστι τὸ ζῆν,

$\bar{C} \quad \text{KO} \quad \bar{I} \quad \bar{Z} \quad \bar{K} \quad \bar{C} \bar{C} \quad \bar{C} \bar{X} \bar{\chi}$
 τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.



Εικόνα 4: Οι δύο όψεις της επιτύμβιας πλήλινης στήλης του Σείκιλου με παρουσίαση του μουσικού μέρους του επιγράμματος.

5.3.2. Προσέγγιση των σωζόμενων αποσπασμάτων με βάση την αρχαία μουσική θεωρία

Για να επανεκτελεστούν τα σωζόμενα μουσικά κομμάτια της αρχαιότητας, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η εντρυφήση στην αρχαία ελληνική μουσική θεωρία —όπως άλλωστε έχει ήδη διαφανεί κατά τη

¹⁷ Τους ύμνους του Μεσομήδη (2ος αι. μ.Χ.) εξέδωσε για πρώτη φορά το 1581 ο Vincenzo Galilei, πατέρας του γνωστού αστρονόμου (βλ. Pöhlmann & West, 2001: 106, υποσ. 3).

σύντομη επισκόπηση πιο πάνω (§5.2.2) των ιδιαιτεροτήτων της αρχαίας μουσικής σημειογραφίας.

Πέρα από καθαρά μουσικές γνώσεις, απαραίτητο είναι να έχει κανείς και γλωσσολογικές γνώσεις για να μπορεί να ερμηνεύσει επαρκώς τη μουσική σημειογραφία που συνοδεύει τα αρχαία κομμάτια. Κι αυτό, διότι η σχέση του αρχαίου ελληνικού λόγου με τη μουσική ήταν ιδιαίζοντως στενή.

5.4. Σχέση μουσικής με λόγο

Η ιδιαίτερη σχέση της αρχαίας γλώσσας με τη μουσική έγκειται στο γεγονός ότι ο αρχαίος ελληνικός λόγος χαρακτηριζόταν από μια μουσικότητα (την προσωδία),¹⁸ ενώ, από την άλλη, η μουσική εξαρτάτο άμεσα (τόσο ρυθμικά, όσο και μελωδικά) από το λόγο.

5.4.1. Σχέση ποιητικών μέτρων με μουσικό ρυθμό

Ενώ η παρασημαντική διέθετε ειδικά σύμβολα για τη δήλωση των χρονικών αξιών των μουσικών φθόγγων, εντούτοις στην πλειονότητα των μουσικών αποσπασμάτων αυτά τα σύμβολα δεν χρησιμοποιούνται. Ο λόγος είναι επειδή η χρονική αξία της κάθε νότας ήταν προβλέψιμη με βάση το ποιητικό μέτρο. Όπως είναι γνωστό (βλ. Allen, 2000: 139–147), οι συλλαβές στην αρχαία ελληνική γλώσσα χωρίζονταν σε βραχύχρονες και μακρόχρονες. Κατά τη μελοποίηση ενός ποιήματος, οι βραχύχρονες συλλαβές καταλάμβαναν μουσικά μία χρονική αξία, ενώ οι μακρόχρονες συλλαβές καταλάμβαναν δύο αξίες (ή και περισσότερες σε κάποιες περιπτώσεις).

Αυτό συνεπάγεται ότι για να μπορέσει κανείς να προσεγγίσει ένα αρχαίο κομμάτι, χρειάζεται να έχει καλές γνώσεις αρχαίας μετρικής, αφού στην ουσία το ποιητικό μέτρο αντανακλάται στον μουσικό ρυθμό.

5.4.2. Σχέση προσωδίας με μελωδία

Ενώ ο ρυθμός της μελωδίας ακολουθούσε το μέτρο του λόγου, αυτό εντούτοις δεν γινόταν όπως γίνεται στη νεοελληνική μετρική με τη διαδοχή άτονων και τονισμένων συλλαβών, αλλά —όπως λέχθηκε πιο πάνω— με τη διαδοχή βραχέων και μακρών χρόνων.

¹⁸ Ο Αριστόξενος (*Αρμονικά*, 1.9–10) παραλληλίζει τη μουσική διακύμανση της φωνής κατά την ομιλία με αυτή κατά το τραγούδι.

Κι αυτό διότι ο τονισμός της αρχαίας ελληνικής δεν ήταν δυναμικός όπως σήμερα, αλλά μελωδικός· με άλλα λόγια η τονισμένη συλλαβή δεν διακρινόταν από τις υπόλοιπες με τη διαφορά δυναμικής έντασης (όπως συμβαίνει χονδρικά με τον νεοελληνικό δυναμικό τονισμό), αλλά με τη διαφορά μουσικού ύψους. Οι τονιζόμενες συλλαβές διακρίνονταν έτσι ανάλογα με τον τόνο τους σε:

- α') οξείες, στις οποίες ο τόνος της φωνής ανέβαινε μουσικά σε σχέση με την προηγούμενη συλλαβή·
- β') βαρείες, στις οποίες ο τόνος της φωνής παρέμενε σε χαμηλό τονικό ύψος·
- γ') περισπωμένες (μόνο σε μακρές συλλαβές), όπου στον πρώτο χρόνο εκφοράς της συλλαβής ανεβαίνει ο τόνος της φωνής, ενώ στον δεύτερο κατεβαίνει.

Αυτή η μουσική υφή του τόνου καθρεφτιζόταν και στα μουσικά κομμάτια, όπου η μελωδία ανεβοκατέβαινε ανάλογα με τον τόνο της λέξης (βλ. Devine & Stephens, 1994: 172–173).

5.5. Σχέση μουσικής με μαθηματικά

Η φυσική και τα μαθηματικά έχουν μια άρρηκτη σχέση με τη μουσική, κάτι το οποίο είχαν αντιληφθεί οι αρχαίοι Έλληνες και το είχαν κωδικοποιήσει σε διάφορες πραγματείες.

5.5.1. Αρχαίες κλίμακες και μουσικοί λόγοι

Για τους πυθαγόρειους φιλόσοφους τα πάντα ήταν αριθμοί. Με αυτό το σκεπτικό προσέγγισαν και τη μουσική οι πυθαγόρειοι, ερμηνεύοντας τα σύμφωνα διαστήματα, δηλαδή την πρώτη, ογδόη, πέμπτη και τετάρτη (βλ. §5.1) με τους λόγους $1/1$, $1/2$, $2/3$ και $3/4$ αντίστοιχα. Οι λόγοι αυτοί δεν είναι τυχαίοι, αφού βασίζονται στις φυσικές ιδιότητες των αρμονικών συχνοτήτων του ήχου: αν χρησιμοποιηθούν αυτοί οι λόγοι πάνω στο μονόχορδο του Πυθαγόρα, παράγονται τα προαναφερθέντα σύμφωνα διαστήματα στην ασυγκέραστή τους μορφή.

Η δομή ολόκληρης της φυσικής κλίμακας δίνεται από τον πυθαγόρειο Ευκλείδη στο έργο του «Κατατομή Κανόνος». Άριστες μαθηματικές ερμηνείες της μουσικής έδωσαν και ο Φιλόλαος, ο Αρχύτας, ο Δίδυμος, ο Κλαύδιος Πτολεμαίος κ.ά. Αυτές οι πραγματείες μάς διασώζουν τις διάφορες χροιές των τριών γενών στη μορφή μαθηματικών

λόγων. Για να μπορούν όμως να χρησιμοποιηθούν σήμερα αυτά τα κουρδίσματα, θα πρέπει να μετατραπούν σε σύγχρονες νότες.

5.5.2. *Μεταφορά μουσικών λόγων στα κουρδίσματα των αρχαίων οργάνων*

Σήμερα με τη βοήθεια λογαρίθμων και γεωμετρικών προόδων είμαστε σε θέση να αναπαράγουμε τα μουσικά διαστήματα που περιγράφουν οι πιο πάνω αρμονικοί συγγραφείς με όση ακρίβεια επιθυμούμε.

Τα σύγχρονα ηλεκτρονικά κουρδιστήρια συνήθως έχουν τη δυνατότητα να αναγνωρίζουν τη νότα που παίζει ένα όργανο κατά προσέγγιση εκατοστού του ημιτονίου. Αυτήν την προσέγγιση ακολουθεί και η ορχήστρα «Τέρπανδρος» κατά τη λογαριθμική μετατροπή των αρχαίων μουσικών λόγων σε σύγχρονες νότες. Αυτή η ακρίβεια είναι πολύ ικανοποιητική για την αναβίωση των αρχαίων κλιμάκων πάνω στα ανακατασκευασμένα όργανα.

6. Πρακτική εφαρμογή των αποτελεσμάτων μιας πολύπλευρης έρευνας

Η έρευνα που έχει διεξαγάγει —και εξακολουθεί να διεξάγει— η ερευνητική ομάδα του «Τέρπανδρου» πάνω στην ανακατασκευή των αρχαίων οργάνων (§4) και στις διάφορες πτυχές της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας και πράξης (§5) έχει ως τελικό σκοπό τόσο την ανασύνθεση των σωζόμενων κομματιών, όσο και τη σύνθεση νέων κομματιών με βάση την αρχαία μουσική τεχνοτροπία.

Ειδικά όσον αφορά την ανασύνθεση των αρχαίων μουσικών αποσπασμάτων, απαιτείται εργασία στο διεπίπεδο διαφόρων επιστημών, όπως θα διαφανεί στη συνέχεια.

6.1. Αποκατάσταση αρχαίων μουσικών κομματιών

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω (§5.3), τα περισσότερα σωζόμενα αρχαιοελληνικά μουσικά κομμάτια μάς έχουν παραδοθεί αποσπασματικά. Κι αυτό επειδή μπορεί μέρος της πέτρας ή του παπύρου όπου σώζεται ένα αρχαίο κομμάτι να έχει χαθεί. Έτσι το κάθε κομμάτι μπορεί να μας παραδίδεται με μικρότερα ή μεγαλύτερα κενά στο ποιητικό κείμενο ή/και στη μουσική σημειογραφία. Στην περίπτωση που μουσικά κομμάτια διασώζονται σε χειρόγραφα, χρειάζεται η στεμματική μέθοδος για να αποφανθούμε πώς θα ήταν το αρχέτυπο χειρόγραφο. Οι διάφορες φιλολογικές εκδόσεις των μουσικών αποσπασμάτων έρχονται να

αποκαταστήσουν κυρίως το χαμένο κείμενο, και κατά δεύτερο λόγο τη χαμένη μουσική σημειογραφία. Εντούτοις, ακόμη και οι εγκυρότερες εκδόσεις δεν είναι σε θέση να αποκαταστήσουν πλήρως τη μουσική (και μερικές φορές τον λόγο) ενός αποσπάσματος.

Αυτό σημαίνει ότι αν κάποιος στηριχθεί αποκλειστικά στο τι θεωρείται επιστημονικά έγκυρη αποκατάσταση κειμένου και μελωδίας στην προσπάθειά του να επανεκτελέσει ένα τέτοιο αρχαίο κομμάτι, τότε αναγκαστικά θα βρεθεί αντιμέτωπος με το πρόβλημα των κενών στη μελωδία ή στον λόγο. Αν επιλέξει να μην αποκλίνει καθόλου από την επιστημονικά κατοχυρωμένη έκδοση, τότε στην πολύ συνηθισμένη περίπτωση κατά την οποία δεν μπόρεσε η φιλολογική εργασία να αποκαταστήσει μία νότα σε κάποιο σημείο, η επανεκτέλεση θα έχει ένα κενό στη μελωδία πάνω σε μια συλλαβή. Αυτό θα αποτελούσε αναμφισβήτητα μια αισθητική ανωμαλία κατά την επανεκτέλεση ενός κομματιού. Έτσι καθίσταται απολύτως κατανοητό και θεμιτό όποιος επανεκτελεί αρχαία μουσική να συμπληρώνει τα κενά τα οποία η φιλολογική έρευνα δεν κατάφερε με βεβαιότητα να αποκαταστήσει.

Το κρίσιμο ερώτημα είναι με ποια κριτήρια συμπληρώνει κανείς μια χαμένη νότα. Η αποκατάσταση τέτοιων κενών από την ερευνητική ομάδα του «Τέρπανδρου» γίνεται πάντα με συγκεκριμένα κριτήρια. Αξιοποιείται πρωτίστως η γλωσσολογική γνώση που ήδη έχουμε για τη σχέση λόγου και μουσικής (βλ. §5.4), η οποία δίνει τις βασικές ενδείξεις για την κίνηση της μελωδικής γραμμής με βάση τον τονισμό της λέξης. Αξιοποιείται παράλληλα και η γνώση των μουσικών κλιμάκων και της παρασημαντικής (βλ. §5.2.2), ούτως ώστε στο δεδομένο σημείο όπου υπάρχει κενό να γνωρίζουμε σε ποια συγκεκριμένη κλίμακα κινείται η μελωδία (στην περίπτωση που πραγματοποιούνται μετατροπές, δηλαδή αλλαγές κλίμακας εντός ενός κομματιού), κάτι που θα περιορίσει αμέσως τον αριθμό των πιθανών νοτών που μπορούν να συμπληρώσουν το κενό. Τέλος, αφού καταλήξει αυτή η διερεύνηση των επιλογών μας σε κάποιες πιθανές λύσεις, δοκιμάζονται αυτές άμεσα πάνω σε ανακατασκευασμένο όργανο, το οποίο είναι ήδη κουρδισμένο στην κλίμακα του κομματιού· αυτή η άμεση πρακτική δοκιμή των διαφόρων πιθανών λύσεων καταλήγει στην τελική επιλογή με βάση αισθητικά πλέον κριτήρια. Δεν θα ήταν υπερβολή να λεχθεί πως όσο περισσότερο κανείς βιώνει έμπρακτα την αρχαία μουσική, τόσο περισσότερο εξοικειώνεται το μουσικό αισθητήριό του με την αρχαιοελληνική μουσική τεχνοτροπία, κάτι που δυνητικά ίσως συμβάλλει σε πιο αισθητικά κατάλληλες επιλογές όσον αφορά την αποκατάσταση κενών.

Εκτός από τη μελωδία, ίσως κριθεί αναγκαίο μερικές φορές να αποκατασταθεί και ο λόγος (στην περίπτωση που η επιστημονική έρευνα δεν το έχει πράξει). Ένα τέτοιο εγχείρημα το έχει πραγματοποιήσει ο «Τέρπανδρος», όχι τόσο ως επιστημονική πρόταση, αλλά περισσότερο ως μια δημιουργική προσπάθεια να υπερπηδηθεί το εμπόδιο ενός εκτεταμένου κενού στους στίχους του *Παιάνα* του Λιμηνίου (127 π.Χ.). Αυτό το εγχείρημα απαιτούσε πολύ καλές γνώσεις της αρχαίας ελληνικής γλώσσας καθώς και δεξιότητες στην επιστήμη της φιλολογίας (π.χ. αξιοποίηση παράλληλων χωρίων, διερεύνηση επιλογών κριτικών υπομνημάτων κλπ.).

6.1.1. Από την αποκατάσταση στην επανεκτέλεση ενός αποσπάσματος

Η αποκατάσταση των κενών ενός αρχαίου κομματιού με τον τρόπο που περιγράφηκε πιο πάνω, είναι το πρώτο βήμα για την όσο το δυνατό εγγύτερη στο αυθεντικό επανεκτέλεσή του. Υπάρχουν όμως μερικές ακόμη πτυχές που θα πρέπει να τύχουν επεξεργασίας πριν το κομμάτι επανεκτελεστεί.

Μια σημαντική πτυχή είναι η επιλογή των κατάλληλων οργάνων για την επανεκτέλεση του κάθε κομματιού· από πηγές γνωρίζουμε ποια όργανα χρησιμοποιούνταν σε κάθε είδος μουσικής πράξης. Επίσης, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, πολύ σημαντικός είναι και ο εντοπισμός της αρχαίας κλίμακας που χρησιμοποιείται στο κάθε κομμάτι και ο καθορισμός των διαστηματικών μουσικών λόγων (των «χρoιών» δηλαδή· βλ. §5.1) που ήταν εν χρήση την εποχή σύνθεσης του κομματιού, ούτως ώστε να μετατραπούν οι λόγοι αυτοί της κλίμακας σε σύγχρονες νότες και να κουρδιστούν τα όργανα σωστά.

Τέλος, μια εξίσου σημαντική πτυχή της επανεκτέλεσης είναι και η επιλογή της προφοράς για το κάθε κομμάτι. Με βάση τις γνώσεις που μας παρέχει η επιστήμη της ιστορικής-συγκριτικής γλωσσολογίας, είμαστε σήμερα σε θέση να γνωρίζουμε σε ικανοποιητικό βαθμό πώς περίπου ήταν η προφορά της ελληνικής γλώσσας σε κάθε της χρονική περίοδο. Έτσι, με διαφορετική προφορά επανεκτελούνται από τον «Τέρπανδρο» κομμάτια από την κλασική εποχή, διαφορετικά από την πρώιμη ελληνιστική περίοδο, και διαφορετικά από την ύστερη.

6.2. Σύνθεση καινούργιων κομματιών με βάση την αρχαία μουσική θεωρία

Η ενασχόληση της ερευνητικής ομάδας του «Τέρπανδρου» με την έρευνα και αποκατάσταση των σωζόμενων αρχαιοελληνικών κομματιών οδήγησε συν τω χρόνω στην εξοικείωση με το ύφος, το ήθος και την τεχνική της σύνθεσης της ελληνικής μουσικής του αρχαίου κόσμου. Αυτή η εξοικείωση σε συνδυασμό με τη γνώση και την εμπειρία έχει επιτρέψει στον «Τέρπανδρο» να μελοποιήσει αρχαία ποιητικά κείμενα (π.χ. Ομηρικός Ύμνος εις Αφροδίτην, Ορφικός Ύμνος εις Ασκληπιόν, αρχαίο κυπριακό επίγραμμα του Ευλαλίου, Οδύσσεια α123–124).

Πέρα όμως από τη μελοποίηση αρχαίου ελληνικού λόγου, ο «Τέρπανδρος» έχει εφαρμόσει στοιχεία του αρχαίου τρόπου σύνθεσης για τη μελοποίηση σύγχρονων ποιημάτων (π.χ. Ανδρέα Κάλβου, *Ελπής Πατρίδος*).

U I Z I Z Z C C I P P Z I Z I I

Χαῖ - ρε, ξεῖ - νε, παρ' ἄμ - μι φι - λή - σε - αι αὐ - τὰρ ἔ - πει - τα
 [k^háire ksêne par ám:i p^hilé:seai autar épeita]

Z C C E Z I I Z I E I I Z C I

δεί - πνου πασ - σά - με - νος μυ - θή - σε - αι ὅτ - τε - ό σε χρή.
 [dérno: pas:ámēnos my:t^hé:seai hót:tē se krē:]

Εικόνα 5: Οι στίχοι α123–124 της Οδύσσειας μελοποιημένοι από τον Μιχάλη Γεωργίου.

[Σημείωση: Δίνεται πάνω από το πεντάγραμμα η παρασημαντική, ενώ κάτω από το πεντάγραμμα δίνεται το αρχαίο κείμενο μαζί με τη μεταγραφή της αρχαίας προφοράς της εποχής.]¹⁹

¹⁹ Νεοελληνική απόδοση: «Χαίρε, ξένε, έλα να σε φιλοξενήσουμε· μετά όμως που θα φας το δείπνο, πες μας τι χρειάζεσαι».

7. Επίλογος

Το άρθρο αυτό αποσκοπούσε να καταδείξει με ποιον τρόπο μπορεί να προσεγγιστεί η αρχαία ελληνική μουσική, ούτως ώστε να πλησιάσουμε όσο πιο κοντά γίνεται στο «αυθεντικό».

Όπως διαφάνηκε μέσα από την έκθεση της ερευνητικής διαδικασίας για την ανακατασκευή των αρχαίων οργάνων καθώς και για την αποκατάσταση και επανεκτέλεση των αρχαίων μουσικών κομματιών, η δημιουργικότητα και η φαντασία καθοδηγούμενες από την επιστημονική γνώση αποτελούν εντέλει βασικές προϋποθέσεις για να καταστεί δυνατόν να βιώσει κανείς την αρχαία ελληνική μουσική.

Συνοψίζοντας, βασική φιλοσοφία του «Τέρπανδρου» στην προσπάθεια προσέγγισης του «αυθεντικού» είναι πως δεν μπορεί να υπάρξει αναβίωση της αρχαίας μουσικής, αν παράλληλα δεν υπάρξει βίωση της ίδιας της μουσικής.

8. Βιβλιογραφία

- Adler, A. (1928–1945). *Suidae Lexicon (vol. 1–4)*. Stutgardiae: B. G. Teubner.
- Allen S. W. (2000). *Vox Graeca: Η Προφορά της Ελληνικής την Κλασική Εποχή*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μανόλης Τριανταφυλλίδης.
- Bélis, A. (διευθ.) & Ensemble Kérylos (1996). *Musiques de l' Antiquité Grecque* [CD]. BNP, K617-069.
- Devine, A. M. & L. D. Stephens (1994). *The prosody of Greek speech*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Hagel, S. (2010). *Ancient Greek Music: A new technical history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lippman, E. A. (1999). *Η ηθική αντίληψη της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα* (μτφρ. Ν. Γεωργόπουλος). Αθήνα: Ανοιχτή Πόλη.
- Neubecker, A. J. (1986). *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα* (μτφρ. Μ. Σιμωντά-Φιδετζή). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Paniagua, G. (διευθ.) & Atrium Musicae de Madrid (1979). *Musique de la Grèce antique* [CD]. Harmonia Mundi France, HMA 1901015.
- Pöhlmann, E. & M. L. West (2001). *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.
- West, M. L. (1999). *Αρχαία Ελληνική Μουσική* (μτφρ. Σ. Κομνηνός). Αθήνα: Παπαδήμας.

- Γεωργίου, Μ. Π. (2007). *Αρχαία ελληνικά μουσικά όργανα: Αναζητώντας τον συμπαντικό ήχο* (2^η έκδοση). Λευκωσία: Εν τύποις.
- Κακριδής, Ι. Θ. (1986). *Ελληνική Μυθολογία*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Μιχαηλίδης, Σ. (1999). *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, (3^η έκδοση). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.