

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

**Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ**  
**ΟΡΓΑΝΑ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

Πτυχιακή εργασία  
Παπαδοπούλου Ιωάννα  
Α.Μ.: 1215

Επιβλέπων καθηγητής: Αθανάσιος Ζέρβας  
Εξεταστική επιτροπή: Αθανάσιος Ζέρβας, Ευαγγελία Κίκου

Θεσσαλονίκη, 2020

Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου.

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κύριο Αθανάσιο Ζέρβα και την κυρία Ευαγγελία Κίκου για τις πολύτιμες τους συμβολές που με βοήθησαν στην τελειοποίηση και ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας, καθώς και για τον χρόνο που μου αφιέρωσαν. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την οικογένειά μου που με υποστήριξε όλα αυτά τα χρόνια και ήταν πάντα δίπλα μου.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
1.1. Εισαγωγή.....	2
1.2. Μουσικά όργανα και οργανοποιοί .....	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ	
2.1. Χορδόφωνα .....	6
2.1.1. Λύρες .....	6
2.1.2. Ψαλτήρια .....	9
2.1.3. Λαούτο.....	11
2.2. Αερόφωνα .....	12
2.2.1. Αυλοί χωρίς επιστόμιο .....	12
2.2.2. Αυλοί με επιστόμιο.....	15
2.3. Μεμβρανόφωνα.....	18
2.4. Ιδιόφωνα.....	19
2.5. Στολίδια μουσικών οργάνων .....	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ	
3.1. Η Φωνή.....	23
3.2. Μαθήματα φωνής.....	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ	
4.1. Οι τραγουδιστές .....	26
4.2. Οι διαγωνισμοί .....	28
4.3. Η κοινωνική θέση των αυλητών και τα επαγγέλματά τους .....	30
4.4. Οι γυναίκες στον κλάδο της μουσικής .....	34
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	37
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	39

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

“Η μουσική δίνει ψυχή στο σύμπαν, φτερά στη σκέψη, απογειώνει τη φαντασία και δίνει ζωή στα πάντα.” Ο Πλάτωνας<sup>1</sup> με το παραπάνω χωρίο περιγράφει την αδιάκοπη και συνεχή λειτουργία της μουσικής από τα αρχαία χρόνια έως και σήμερα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μουσική κατέχει ιδιαίτερη θέση σε όλους τους αρχαίους πολιτισμούς με σημαντική δραστηριότητα στην κοινωνική και θρησκευτική ζωή. Ειδικότερα για τον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας, ένα σημαντικό μέρος της ιστορίας του συνδέεται με τη μουσική, καθώς αυτή κατείχε σημαντική θέση στην εκπαίδευση, στο θέατρο και στην κοινωνική ζωή. Στην εργασία αυτή εξετάζονται τα βασικά χαρακτηριστικά των αρχαίων μουσικών οργάνων σε συνδυασμό με τη ζωή των μουσικών. Αρχικά, στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η ταξινόμηση των μουσικών οργάνων, σύμφωνα με τη μελέτη των Hornbostel και Sachs, και στη συνέχεια γίνεται αναφορά στα λίγα στοιχεία που διασώθηκαν, τα οποία αφορούν τους οργανοποιούς και την τέχνη τους. Έπειτα, στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η εμφάνιση των μουσικών οργάνων μαζί με την κατασκευή και τη χρήση τους. Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στη μελέτη της φωνής, που η δεξιότητά της υπήρξε τόσο σημαντική όσο η ίδια η δεξιότητα πάνω σε ένα μουσικό όργανο. Τέλος, το τέταρτο κεφάλαιο μελετάει τις τρεις βασικές κατηγορίες των τραγουδιστών, τις προετοιμασίες των μουσικών για τους διαγωνισμούς και την καθημερινή ζωή των οργανοπαικτών ανάλογα με το φύλο, την κοινωνική τους θέση και το ταλέντο.

---

<sup>1</sup> Victor Kennedy and Michelle Gadpaille, eds., *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music* (UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 52.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

### 1.1. Εισαγωγή

Η μουσική κληρονομιά του αρχαίου πολιτισμού της Ελλάδας υπήρξε τόσο πλούσια όσο η ίδια η ιστορία της, καθώς η μουσική αποτελούσε ένα σημαντικό και ουσιαστικό μέρος της καθημερινότητας των Ελλήνων, δηλαδή ένα είδος εκπαίδευσης και μια μορφή αρετής. Επίσης, η μουσική ήταν συνδεδεμένη με την ποίηση, λειτουργώντας ως ένα ενιαίο κομμάτι της τέχνης. Αξιόλογη είναι και η ετυμολογία της λέξης «ποιητής» η οποία στα αρχαία χρόνια ταυτιζόταν με τη μουσική και τον τραγουδιστή, ενώ με το πέρασμα των χρόνων ισοδυναμεί πλέον με τον όρο «συγγραφέας»<sup>2</sup>.

Αρχικά, η μουσική στην αρχαία Ελλάδα είχε ιδιαίτερη θέση κυρίως στις θρησκευτικές τελετουργίες. Αργότερα, η μουσική υιοθέτησε και άλλους ρόλους στις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις όπως ήταν οι εορτές, οι θεατρικές παραστάσεις, οι χοροί, οι διασκεδάσεις και αθλητικοί αγώνες<sup>3</sup>, όπου σημαντικό ρόλο είχαν και οι οργανοπαίκτες. Συγχρόνως, οι μουσικές δραστηριότητες, σύμφωνα με τις φιλοσοφικές ιδέες της αρχαίας εποχής, είχαν ταυτιστεί με την εικόνα του σωστού, φρόνιμου και ευσυνείδητου πολίτη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική εκπαίδευση δεν υπήρξε μόνο σημαντική αλλά αναγκαία για την ολοκλήρωση της μόρφωσης ενός Έλληνα<sup>4</sup>.

Μπορεί οι αρχαίοι Έλληνες να δίδασκαν μουσική από θεωρητική πλευρά αλλά η διδασκαλία αυτή δεν οδηγούσε αποκλειστικά στη δυνατότητα να παίζει κανείς ένα μουσικό όργανο. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα απαραίτητα μαθήματα για να αποκτήσει κανείς γνώσεις πάνω στο όργανο που επέλεξε πραγματοποιούνταν από επαγγελματίες, ωστόσο, για να αποκτήσει κανείς δεξιοότητα, υπήρχε το ζήτημα όχι μόνο της εξάσκησης όσο και των οικονομικών δυνατοτήτων. Συγκεκριμένα, οι επαγγελματίες μουσικοί στα αρχαία χρόνια διακρίνονταν σε δυο κατηγορίες. Από την μια πλευρά, κατατάσσονται οι οργανοπαίκτες οι οποίοι έπαιζαν σε διάφορες γιορτές και μπορούσαν να βραβευτούν και να αναδειχθούν στην κοινωνία για το ταλέντο τους σε καλύτερες και ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Από την άλλη πλευρά, οι θρηνωδοί, αυλωδοί, γυναίκες και μουσικοί

---

<sup>2</sup> Alan Shockley, *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel* (London; New York: Routledge, 2016), 3.

<sup>3</sup> John G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome* (London; New York: Routledge, 2014), 1.

<sup>4</sup> Michael L. Mark, *Music Education: Source Readings from Ancient Greece to Today*, 2<sup>nd</sup> ed. (New York; London: Routledge, 2002), 11.

με λιγότερα μουσικά προσόντα κατατάσσονται στην κατώτερη κλίμακα του μουσικού κόσμου. Κάποιοι από αυτούς υπήρξαν σκλάβοι, κάτι το οποίο οδηγεί τη μελέτη αυτή στο συμπέρασμα ότι οι μουσικοί της δεύτερης κατηγορίας είχαν πιο περιορισμένη θέση στην κοινωνία σε σχέση με την πρώτη.

Αξίζει να αναφερθεί ότι η μουσική και τα μουσικά έθιμα της αρχαίας Ρώμης ανέπτυξαν κοινά γνωρίσματα με εκείνα της μουσικής κουλτούρας της αρχαίας Ελλάδας, ωστόσο, με την πτώση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας (476 μ.Χ.) και λίγο νωρίτερα, η μουσική έχανε την υψηλή της θέση στην κοινωνία. Στη συνέχεια, το μέλλον των τεχνών επηρεάστηκε από τον Χριστιανισμό ο οποίος έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της μουσικής. Η εικόνα του σωστού πολίτη, πλέον, δεν οφείλεται πια στην ενασχόλησή του με την “αμαρτωλή μουσική” η οποία, σύμφωνα με τον Χριστιανισμό, οδηγούσε σε παθιασμένη συμπεριφορά και βία<sup>5</sup>. Η μουσική πράξη ενός πολίτη έπρεπε να εξυπηρετεί έναν βασικό σκοπό. Την νέα του θρησκεία, τον ένα και μοναδικό Θεό. Αργότερα, στην εποχή του Μεσαίωνα, η αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή μουσική θεωρήθηκαν ακατάλληλες και κυρίως παγανιστικές<sup>6</sup>. Ωστόσο, η θετική αντίληψη για τις τέχνες των αρχαίων πολιτισμών αναζωογονήθηκε στην εποχή της Αναγέννησης (1430-1600) η οποία αντιπροσώπευε την ανανέωση της αρχαίας κουλτούρας και των ιδεών της.

Σήμερα, όλα όσα γνωρίζει ο κόσμος για το μουσικό πλούτο της αρχαίας Ελλάδας το οφείλει στις αναφορές για τη μουσική σε διάφορα κείμενα και κυρίως ποιήματα τα οποία προέρχονται ήδη από τον 8ο αιώνα π.Χ.<sup>7</sup> Τα μουσικά όργανα τα οποία έχουν βρεθεί στις ανασκαφές βρίσκονται σε δυσάρεστη κατάσταση, εφόσον ο χρόνος κατέστρεψε τα τμήματά τους (σε πολλές περιπτώσεις και τα βασικά τους τμήματα). Υπάρχουν ωστόσο αγάλματα, ειδώλια και ζωγραφικές απεικονίσεις από τις οποίες αντλούνται πληροφορίες για τα μουσικά όργανα και τους οργανοπαίκτες.

---

<sup>5</sup> Lawrence S. Cunningham and John J. Reich, *Culture and Values: A Survey of the Humanities*, 7<sup>th</sup> ed. (Boston: Wadsworth, 2010), 1:146.

<sup>6</sup> Ο παγανισμός θεωρείται πίστη σε περισσότερους από έναν θεό, μυστηριώδεις και υπερφυσικά όντα, φαντάσματα και πνεύματα προγόνων. Κυριαρχούσε σε διάφορους πολιτισμούς, κυρίως στην Ευρώπη και Εγγύς Ανατολή πριν την άνοδο του Χριστιανισμού. Η μουσική της αρχαίας Ελλάδας και Ρώμης καταδικάστηκε ως παγανιστική σύμφωνα με την καινούργια θρησκεία, εφόσον η μουσική των αρχαίων λειτουργούσε σε μεγάλο βαθμό προς τιμήση των παλιών θεών και εορτών. Βλ. Jan N. Bremmer and Andrew Erskine, *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, 5<sup>th</sup> ed. (UK: Edinburgh University Press, 2010), 443.

<sup>7</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής I* (Αθήνα: Νάκας, 2005), 171.

## 1.2. Μουσικά όργανα και οργανοποιοί

Η κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση των μουσικών οργάνων υπήρξε βασικό ζήτημα για τους μουσικολόγους και οδηγούσε σε πολλούς προβληματισμούς. Το 1914 ο Erich Moritz von Hornbostel και ο Curt Sachs κατοχύρωσαν μια συστηματική ταξινόμηση των οργάνων με βάση του τρόπου δημιουργίας του ήχου και όχι βάση του τρόπου παιξίματος<sup>8</sup>. Σύμφωνα με το κριτήριο αυτό χωρίζονται και τα αρχαία μουσικά όργανα στις εξής κατηγορίες: Χορδόφωνα, Αερόφωνα, Μembranόφωνα, Ιδιόφωνα.

Όσον αφορά την κατασκευή των μουσικών οργάνων στην αρχαία Ελλάδα και στην Ρώμη, δυστυχώς, τα στοιχεία που υπάρχουν για το αρχαίο αυτό επάγγελμα είναι ελάχιστα και ασαφή. Πρόκειται για μια τέχνη που υπήρξε περιζήτητη στην εποχή της, ενώ για την κατασκευή των μουσικών οργάνων γράφτηκαν αμέτρητες πληροφορίες. Όλα όσα θα μπορούσαν να βοηθήσουν αυτή την έρευνα ή έχουν χαθεί ή υπάρχουν σε διασωσμένα αποσπάσματα τα οποία δεν οδηγούν σε ακριβή συμπεράσματα. Αυτό το κενό στην έρευνα για αυτή την τέχνη καθίσταται ακόμη μεγαλύτερο, εφόσον δεν υπάρχει καμία ζωγραφιά αφιερωμένη στους κατασκευαστές μουσικών οργάνων. Βέβαια, υπάρχουν ζωγραφιές που απεικονίζουν τους αγγειοπλάστες, αγγειογράφους, χύτες, γλύπτες, αλλά όχι τους οργανοποιούς και ακόμα και σε αυτή την περίπτωση η σαφής εικόνα για την κατανόηση της κατασκευής είναι μάταια. Αντίθετα, μουσικά όργανα και άλλα ευρήματα που αφορούν τη μουσική την ίδια έχουν βρεθεί στις ανασκαφές. Τα λείψανα των μουσικών οργάνων είναι αρκετά και ο μεγαλύτερος αριθμός τους αφορά πνευστά όργανα. Σε σύγκριση με τα έγχορδα όργανα που είναι ελάχιστα, ένας συγκεκριμένος αριθμός των πνευστών οργάνων βρίσκεται σε σχετικά καλύτερη κατάσταση<sup>9</sup>.

Ένα από τα λίγα στοιχεία που είναι σήμερα γνωστά και αφορά την κατασκευή των μουσικών οργάνων είναι η ποιότητά τους η οποία διέφερε ανάλογα με την πελατεία. Υπήρχαν όργανα που κατασκευάζονταν με απλό τρόπο από φτηνά υλικά αλλά υπήρχαν και όργανα τα οποία κατασκευάζονταν με μεγάλη προσοχή στην κάθε λεπτομέρεια και τα οποία μπορούσαν να έχουν στη διάθεσή τους μόνο οι δεξιοτέχνες. Ειδικά αυτοί είχαν και τη δυνατότητα να ορίζουν ποια υλικά θα χρησιμοποιηθούν για το μουσικό τους όργανο αλλά και με ποιον τρόπο θα λειτουργήσει ο μηχανισμός του.

---

<sup>8</sup> M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική* (Αθήνα: Παπαδήμα, 2010), 67.

<sup>9</sup> Annie Bélis, *Η Καθημερινή Ζωή των Μουσικών στην Αρχαιότητα* (Αθήνα: Παπαδήμα, 2004), 228-230.



Οι επιλογές αυτές ήταν περισσότερο συνηθισμένες στα πνευστά όργανα από ότι στα έγχορδα<sup>10</sup>.

Αυτοί που κατασκεύαζαν τα μουσικά όργανα όλων των ειδών προσδιορίζονται με τον όρο *οργανοποιοί*, ονομάζονταν όμως και πιο συγκεκριμένα, ανάλογα με το ποιο όργανο ή τμήμα οργάνου κατασκεύαζαν. Για παράδειγμα, οι *αυλοποιοί* κατασκεύαζαν αυλούς, οι *γλωσσοποιοί* τα γλωσσίδα από καλάμι και οι *αυλοτρύπαι* ήταν υπεύθυνοι να διατηρήσουν τους σωλήνες και να ανοίγουν τις τρύπες των αυλών. Μια ειδική κατηγορία αποτελούν οι *λυροποιοί* οι οποίοι κατασκεύαζαν όλα τα είδη των εγχόρδων οργάνων και όχι μόνο τις λύρες<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Annie Bélis, *Η Καθημερινή Ζωή των Μουσικών στην Αρχαιότητα*, 238.

<sup>11</sup> *Ibid*, 230.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

#### 2.1. Χορδόφωνα

##### 2.1.1. Λύρες

Ανάμεσα στα χορδόφωνα ανήκουν τα μουσικά όργανα της οικογένειας της λύρας, της οποίας η ύπαρξη σημειώνεται στον Μινωικό και Μυκηναϊκό πολιτισμό<sup>12</sup>. Συγγενικά όργανα έχουν εμφανιστεί και σε άλλους αρχαίους πολιτισμούς, όπως της Μεσοποταμίας, της Αιγύπτου και του Ισραήλ της 3ης χιλιετίας π.Χ. Αυτά τα όργανα υιοθετήθηκαν αργότερα από τους Έλληνες, οι οποίοι τελειοποίησαν την κατασκευή τους και τις τεχνικές εκτέλεσης. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν η *φόρμιγξ*, η *κίθαρις*, η *λύρα*, η *βάρβιτος*, η *κιθάρα* και ο *τρίπους*.

Η *φόρμιγξ* μαζί με την *κίθαρις* θεωρούνται τα πρώτα μουσικά όργανα που εμφανίστηκαν στην οικογένεια αυτή. Στα ομηρικά έπη δεν υπάρχουν αναφορές στη λύρα, ενώ η συνοδεία στην απαγγελία των ραψωδών γίνονταν πάντα με κάποιο από τα δύο αυτά όργανα. Σύμφωνα με τον Sachs, η *φόρμιγξ* και η *κίθαρις* υπήρξαν όργανα συγγενικά με εκείνα της *κιθάρας*, άλλοι όμως μελετητές υποστηρίζουν την άποψη πως η *κίθαρις*, ένα όργανο διαφορετικό από εκείνο της *κιθάρας*, θα μπορούσε να ανήκει στην οικογένεια της λύρας.

Η *λύρα* ή *χέλως* υπήρξε ένα από τα πιο γνωστά και αγαπημένα όργανα της αρχαίας Ελλάδας. Η λύρα συμβόλιζε τον Απόλλωνα, έναν από τους δώδεκα θεούς του Ολύμπου. Σύμφωνα με την μυθολογία η πρώτη λύρα κατασκευάστηκε από τον θεό Ερμή ο οποίος την έδωσε ως δώρο στον Απόλλωνα. Ο Απόλλωνας υπήρξε επίσης ηγέτης των Μουσών και πάτρωνας των μουσικών και ποιητών. Στις μουσικές εκδηλώσεις η λύρα αναλάμβανε σημαντική, «ιερή» θέση ανάμεσα στα άλλα μουσικά όργανα, καθώς ο ήχος της αφιερωνόταν στους θεούς<sup>13</sup>.

Η αρχική μορφή της λύρας είχε μόνο τρεις χορδές, την τέταρτη χορδή την πρόσθεσε, σύμφωνα με τον μύθο, ο Λίνος (γιος του Απόλλωνα) και την πέμπτη ο Τυρρηνός (γιος του Ηρακλή ή του βασιλιά της Λυδίας). Δύο ακόμη χορδές πρόσθεσε,

---

<sup>12</sup> West, 69.

<sup>13</sup> Κατερίνα Παπαοικονόμου-Κηπουργού, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, (Αθήνα: Γεωργιάδης, 2007), 129-130.

σύμφωνα πλέον με τα ιστορικά δεδομένα, ο Τέρπανδρος<sup>14</sup>. Η συνηθισμένη μορφή μιας λύρας ήταν εκείνη της επτάχορδης αλλά με το πέρασμα των χρόνων εμφανίζεται και η λύρα με εννέα και με δώδεκα χορδές. Το μήκος των χορδών παρέμεινε ίδιο, αυτό όμως που άλλαζε ήταν το πάχος και η μάζα των χορδών που εξασφάλιζε διαφορετικό ήχο. Για την κατασκευή του ηχείου μιας λύρας χρησιμοποιούσαν όστρακο χελώνας, συγκεκριμένα του είδους *testudo marginata* του οποίου το κέλυφος προσέφερε καλύτερο ήχο σε σχέση με τα άλλα είδη. Μετά το τέλος της κλασικής εποχής (323 π.Χ.) η λύρα κατασκευαζόταν από ξύλο ή από μέταλλο. Το σχήμα, όμως, διατηρήθηκε και το ηχείο έμοιαζε με την προηγούμενή του μορφή.

Η λύρα περιλάμβανε μια μεμβράνη από δέρμα βοδιού η οποία ήταν τεντωμένη πάνω στο όστρακο στο έγκοιλο του μέρους. Στις δύο πλευρές τοποθετούνταν κέρατα αγριοκάτσικου ανάμεσα στα οποία προσέθεσαν ένα ξύλο ή αλλιώς ζυγό (στις άκρες των κεράτων) όπου στηρίζονταν οι χορδές. Ακόμη, το υλικό που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή των χορδών ήταν τα έντερα ή οι τένοντες ζώων. Έπειτα, οι χορδές δένονταν στους κολλάβους (κλειδιά) που ήταν τοποθετημένοι πάνω στον ζυγό, οι οποίοι ήταν σημαντικό τμήμα του έγχορδου οργάνου που εξασφάλιζαν την δυνατότητα του κουρδίσματος. Δυστυχώς, δεν υπάρχουν αρκετές πληροφορίες και οδηγίες που να περιγράφουν τον ακριβή τρόπο του κουρδίσματος, υπάρχει, όμως, πιθανότητα το κούρδισμα να διέφερε ανάλογα με την εποχή. Επιπρόσθετα, το κάτω τμήμα του ηχείου περιλάμβανε μια μικρή πλάκα από ξύλο όπου δένονταν οι χορδές κρεμασμένες από τον ζυγό με κόμβο και αυτό το τμήμα ονομάζονταν χορδοτόνος (χορδοστάτης). Το ηχείο περιλάμβανε και την μαγά (καβαλάρης), που ήταν μια ξύλινη σανίδα τοποθετημένη πάνω από τον χορδοτόνο ώστε οι χορδές να έχουν την σωστή απόσταση μεταξύ τους.

Ένας οργανοπαίκτης έπαιζε τη λύρα καθιστός, κρατώντας την πάνω στα γόνατά του. Για να έχει ο μουσικός μεγαλύτερη ελευθερία και άνεση στην εκτέλεση είχε μαζί του μια δερμάτινη ταινία, τον λεγόμενο «τελαμώννα». Αυτός εξασφάλιζε μια σταθερή και μικρή απόσταση της λύρας από το στήθος του εκτελεστή, με αποτέλεσμα ο οργανοπαίκτης να κρατάει την λύρα χαλαρά παίζοντας τις χορδές με το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό τερμάτιζε την ταλάντωση των χορδών<sup>15</sup>. Όταν ο μουσικός έπαιζε με το δεξί του χέρι κρατούσε πάντα ένα «πλήκτρο». Αν έπαιζε με το αριστερό του χέρι, κάτι το οποίο υπήρξε πολύ σπάνιο, έπαιζε πάντα με γυμνά δάχτυλα. Το υλικό για την

---

<sup>14</sup> Τέρπανδρος (712 π.Χ. - 645 π.Χ.): αρχαίος ποιητής και μουσικός.

<sup>15</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 130-133.

κατασκευή του πλήκτρου ήταν το ξύλο ή ένα πολύχρωμο είδος ακάνθου ή ελεφαντόδοντο. Ο τρόπος με τον οποίο ο οργανοπαίκτης κρατούσε το πλήκτρο ήταν εντελώς διαφορετικός από εκείνον που συνηθίζεται σήμερα με μια πένα. Το πλήκτρο ήταν ένα σχετικά μεγάλο αντικείμενο, συνήθως σχήματος καρδιάς, το οποίο χρειαζόταν να κρατηθεί σφιχτά μέσα στο χέρι με όλα τα δάχτυλα. Τέλος, το πλήκτρο, για να είναι πάντα στη διάθεση του οργανοπαίκτη, ήταν δεμένο πάνω στη λύρα με μια ταινία. Οι οργανοποιοί που κατασκεύαζαν τα πλήκτρα ονομαζόντουσαν *πληκτροποιοί*.

Η *βάρβιτος* υπήρξε ένα όργανο με χαρακτηριστικά παρόμοια με εκείνα της λύρας. Ωστόσο, ο μακρύτερος βραχίονας και οι μακριές χορδές του οργάνου είχαν ως αποτέλεσμα έναν βαθύτερο ήχο. Αυτή η «Διονυσιακή λύρα», όπως επίσης ονομαζόταν, είχε τον ρόλο του συνοδευτικού οργάνου στους χορούς του Διονύσου, των Σατύρων και των Μαινάδων (μπορούσε να συνοδεύεται ταυτόχρονα και από τους αυλούς). Ο συνηθισμένος αριθμός των χορδών ήταν επτά, όπως και στην λύρα.

Ανάμεσα στα έγχορδα όργανα η *κιθάρα* αντιπροσώπευε ένα ανεπτυγμένο μουσικό όργανο. Το υλικό για την κατασκευή του ηχείου και του βραχίονα ήταν το ξύλο. Αρχικά είχε επτά χορδές, αλλά αργότερα εξελίχτηκε σε δωδεκάχορδο όργανο, όπως ακριβώς και η λύρα, ενώ στον 2ο αιώνα π.Χ. απέκτησε δεκαπέντε χορδές. Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι η εκτέλεση στην κιθάρα γινόταν πάντα με πλήκτρο όπως και στη λύρα. Η κιθάρα υπήρξε όργανο βαρύ και μεγάλο συγκριτικά με την λύρα και είχε μεγαλύτερες απαιτήσεις εκτελεστικών δεξιοτήτων. Έτσι, ενώ η λύρα παίζονταν και από ερασιτέχνες εκτελεστές, η κιθάρα βρισκόταν μόνο στα χέρια των επαγγελματιών κιθαρωδών. Οι κιθαρωδοί έπαιζαν σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις. Στους μουσικούς αγώνες έπαιρναν μέρος για να τραγουδήσουν και να συνοδεύουν το τραγούδι με την κιθάρα τους. Υπήρχαν επίσης οι *ψιλοκιθαρισταί* οι οποίοι παίζανε μόνο κιθάρα χωρίς να συνοδεύουν κάποιο άλλο όργανο. Γενικότερα, οι εκτελεστές κιθάρας ονομάζονταν *κιθαρισταί* και *κιθαριστρίδες*<sup>16</sup>.

Οι μαθητές που ήθελαν να παρακολουθήσουν μαθήματα κιθάρας και να αποκτήσουν δεξιοτεχνία στο όργανο, έπρεπε να απευθυνθούν σε καθηγητές κιθάρας, οι οποίοι ήταν συνήθως δεξιοτέχνες στο επάγγελμά τους, γνωστοί και περιζήτητοι στην κοινωνία τους. Τα μαθήματα είχαν διάρκεια το λιγότερο έναν χρόνο ή και περισσότερο. Όσοι δεν είχαν την δυνατότητα να κάνουν μαθήματα με έναν καθηγητή για οικονομικούς λόγους, δεν είχαν άλλη επιλογή παρά να πηγαίνουν στις διαλέξεις και

---

<sup>16</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 134-137.

συναυλίες, όπου άκουγαν τους κιθαριστές της πόλης τους, ώστε να πάρουν ένα ή δύο μαθήματα από αυτούς<sup>17</sup>.

Ο *τρίπους*, του οποίου το όνομα οφείλεται στον τρίποδα της Πυθίας, υπήρξε ένα ασυνήθιστο μουσικό όργανο της αρχαιότητας και από τότε που δημιουργήθηκε προκαλούσε μεγάλο θαυμασμό. Ο τρίπους ήταν τρεις κιθάρες τοποθετημένες σε μια βάση η οποία έμοιαζε με τον τρίποδα της Πυθίας. Η μια κιθάρα ήταν κουρδισμένη στην δωρική κλίμακα, η δεύτερη στην φρυγική και η τρίτη στην λυδική. Ο μουσικός ήταν ικανός να παίζει και χωρίς καμία δυσκολία να αλλάζει τις κλίμακες. Όταν όμως πέθανε ο δημιουργός του οργάνου, ο Πυθαγόρας ο Ζακύνθιος, η ιδέα της κατασκευής του και της συνέχειάς του εγκαταλείφθηκε.

Με την άνοδο του Χριστιανισμού περιορίζεται σταδιακά η χρήση των μουσικών οργάνων της λύρας. Η μουσική αποκτάει ένα διαφορετικό νόημα για την κοινωνία. Το μέχρι τότε λογώδες μέλος που χωρίζεται σε *λόγο* και *μέλος*, δηλαδή σε πεζό-ποιητικό λόγο (απομονωμένο από την μουσική) και σε μουσική πράξη η οποία απαιτεί δεξιότητες, δεν υπάρχει πλέον και η εικόνα μιας λύρας να συνοδεύει τον λόγο ξεθωριάζει μέσα στην σκιά του Μεσαίωνα<sup>18</sup>.

### 2.1.2. Ψαλτήρια

Στην οικογένεια του ψαλτηρίου ανήκουν όλα τα έγχορδα μουσικά όργανα που έχουν περισσότερες χορδές από εκείνα της οικογένειας της λύρας, δηλαδή 20, 35 και 40. Λόγω των πολυάριθμων χορδών ονομάζονταν επίσης και πολύχορδα. Η οικογένεια του ψαλτηρίου χωρίζεται σε *άρπες* και *ψαλτήρια*. Για την κατηγορία της άρπας έχουν διασωθεί πληροφορίες που αφορούν ειδικότερα το *τρίγωνο*. Τα ψαλτήρια περιλαμβάνουν το *επιγόνειον*, τη *μαγάδι*, τη *πίκτι* και τον *νάβλα*.

#### Άρπες / Τρίγωνο

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, το *τρίγωνο*, το οποίο ανήκει στις άρπες της οικογένειας του ψαλτηρίου, είναι το μοναδικό όργανο στην κατηγορία αυτή για το οποίο υπήρξε αναφορά στην αρχαία Ελλάδα. Εμφανίζεται ήδη από το 2700 π.Χ. και οφείλει την ονομασία του στο τριγωνικό του σχήμα. Το τρίγωνο είχε πολλές χορδές διαφορετικού μήκους, όμως ο ακριβής αριθμός παραμένει άγνωστος. Γενικά οι άρπες

---

<sup>17</sup> Bélis, 26-29.

<sup>18</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 137-138.

δεν είχαν ηχείο, αλλά αν υπήρχε μπορούσε να είναι τοποθετημένο έξω από τις χορδές. Η νύξη των χορδών γινόταν με πλήκτρο. Εκτελεστές του οργάνου ήταν άνδρες που ονομάζονταν *τριγωνοεκτελεσταί* και πολύ συχνότερα γυναίκες που ονομάζονταν *τριγωνοεκτελέστριαι*. Στις περισσότερες περιπτώσεις η εκτέλεση γινόταν σε όρθια στάση.

## **Ψαλτήρια**

Η λέξη ψαλτήρι προέρχεται από το ρήμα «ψάλλω» (τεντώνω χορδή, νύσσω). Η βασική διαφορά ανάμεσα στις λύρες και τα ψαλτήρια είναι ότι τα ψαλτήρια παίζονταν μόνο με γυμνά δάχτυλα και όχι με πλήκτρο. Οι εκτελεστές ονομάζονταν *ψάλτες*.

Το *επιγόνειον* ήταν ένα μουσικό όργανο το οποίο δημιουργήθηκε από τον Επίγονο, τον μουσικό από την Αμβρακία που ζούσε στον 6ο αιώνα π.Χ., από τον οποίο υιοθέτησε και το όνομά του. Το όργανο αυτό είχε 40 χορδές αλλά αυτό που περιορίζει τη μελέτη για την καλύτερή του κατανόηση είναι το γεγονός ότι υπάρχει πιθανότητα το κάθε ζευγάρι χορδών να ήταν κουρδισμένο στην ίδια νότα. Για τον λόγο αυτό δεν είναι γνωστό ποια ήταν η έκτασή του<sup>19</sup>.

Η *μάγαδις* υπήρξε όργανο που αγαπήθηκε σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας και κυρίως στην Λέσβο. Είχε 20 χορδές και οι μουσικοί είχαν τη δυνατότητα να παίζουν και μικρότερες αξίες όπως τα όγδοα. Αυτό το κατάφερναν με το κούρδισμα του κάθε ζευγαριού των χορδών έτσι ώστε η εκτέλεσή τους να είναι πιο εύκολη. Κάποιοι μάλιστα υποστηρίζουν την άποψη πως η εμφάνιση της αρμονίας κατά τον 7<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. οφείλεται εν μέρει στο όργανο αυτό.

Για το όργανο *πήκτις* ή αλλιώς *πηκτίς* υπάρχουν ακριβώς οι ίδιες πληροφορίες, όπως και για τη *μαγάδι*, κυρίως όσον αφορά τις χορδές και το κούρδισμά τους.

Ο *νάβλας* ή αλλιώς η *νάβλα*, σε αντίθεση με τα προηγούμενα όργανα στην οικογένεια αυτή, είχε μικρότερο αριθμό χορδών (10 ή 12). Ο άνδρας που έπαιζε *νάβλα* ονομαζόταν *ναβλάς* ή *ναβλιστής*, ενώ η γυναίκα *ναβλίστρια*.

Είναι φανερό ότι λείπουν αρκετά στοιχεία σε ότι αφορά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των οργάνων αυτών. Η γνώση της ύπαρξής τους οφείλεται κυρίως σε αναφορές τους από φιλολογικά κείμενα τα οποία αποτελούν την μοναδική πηγή.

---

<sup>19</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 139-141.

### 2.1.3. Λαούτο

Στην κατηγορία αυτή ανήκει η *πανδούρα* ή *πανδουρίδα* ή *τρίχορδονI*, ένα όργανο με μικρό ηχείο και μακρύ βραχίονα το οποίο είχε τρεις χορδές (για τον λόγο αυτό ονομάζεται και *τρίχορδον*). Η εκτέλεση στο όργανο αυτό γινόταν με την πίεση των χορδών στον βραχίονα με το αριστερό χέρι και με το τράβηγμα των χορδών με το δεξί. Στα πρώτα χρόνια της δημιουργίας αυτού του οργάνου η εκτέλεση πραγματοποιούνταν με γυμνά δάχτυλα αλλά αργότερα η χρησιμοποιήθηκε και το πλήκτρο. Οι άνδρες που έπαιζαν πανδούρα ονομάζονταν *πανδουρισταί* και οι γυναίκες *πανδουρίστριαι*. Η πανδούρα υπήρξε ένα μουσικό όργανο το οποίο, αν και στην καθημερινότητα της αρχαιότητας δεν είχε ευρεία χρήση, επιβίωσε μέχρι και σήμερα περνώντας από μικρές αλλαγές στο σχήμα και στην ονομασία του. Στα Αλεξανδρινά χρόνια (323-30 π.Χ.), η χρήση του οργάνου αυτού υπήρξε πιο συχνή, ενώ ταυτόχρονα σημειώνονται και διάφορες παραλλαγές της πανδούρας με αλλαγές στο μέγεθός της<sup>20</sup>.

Οι ονομασίες του οργάνου μέσα στους αιώνες είναι πολυάριθμες: φανδούρα, θαμπούρα, θαμπούριν, ταμπούριν, ταμπουράν, ταμπουράς, γιογκάρι κ.ά. Πρόκειται για όργανα συγγενικά με την πανδούρα τα οποία διέφεραν μεταξύ τους ως προς το μέγεθος ή τη μορφή. Επίσης, η σημερινή πανδούρα είναι γνωστή με τις ονομασίες ταμπουράς, μπουζούκι, ή μπαγλαμάς. Το όργανο παρέμεινε τρίχορδο, περιλαμβάνοντας τα τρία ζευγάρια των χορδών μέχρι το 1950, όταν ο Μανώλης Χιώτης πρόσθεσε το τέταρτο ζευγάρι χορδών στο μπουζούκι. Όσοι όμως θέλουν να διατηρήσουν τον παραδοσιακό χαρακτήρα του συνεχίζουν να χρησιμοποιούν το τρίχορδο όργανο.

Από τα έγχορδα μουσικά όργανα που έχουν επιβιώσει μέσα στους αιώνες, εκείνα που είχαν βραχίονα υιοθέτησαν επίσης τον τρόπο εκτέλεσης με το δοξάρι. Τα όργανα αυτά έχουν κατηγοριοποιηθεί σε έγχορδα με δοξάρι και εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στη Ασία. Αργότερα έγιναν γνωστά στους Βυζαντινούς από τους Άραβες και στη συνέχεια διαδόθηκαν στον δυτικό κόσμο<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 141-143.

<sup>21</sup> Ibid, 143.

## 2.2. Αερόφωνα

### 2.2.1. Αυλοί χωρίς επιστόμιο

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι αυλοί με ανοικτό κάτω άκρο, όπως οι *μονοκάλαμες σύριγγες* και ο *πλαγίαυλος*, και οι αυλοί με κλειστό ή φραγμένο άκρο, όπως η *σύριγγ του Πανός* και η *ύδραυλις*.

#### **Με ανοικτό κάτω άκρο (ακροφύσητα ανοικτά φλάουτα)**

Οι *μονοκάλαμες σύριγγες* ήταν φλάουτα τα οποία είχαν κυκλικό χείλος στην άνω άκρη. Ο τρόπος με τον οποίο γινόταν η υπερφύσηση ώστε να καλυφθεί όλη η έκταση του φλάουτου ήταν εύκολος, όπως και στα σημερινά φλάουτα<sup>22</sup>.

Ο *πλαγίαυλος* ήταν μια εξελιγμένη μορφή φλάουτου το οποίο περιλάμβανε μια εμφυσητήρια οπή στο πλάι, ενώ η οπή στην πάνω της άκρη παρέμεινε κλειστή. Στο κάτω τμήμα των ανοικτών αυλών υπήρχαν και άλλες οπές, οι οποίες όμως δεν ήταν δακτυλιζόμενες. Προφανώς, η πρόσθεσή τους σκόπευε στη διαφοροποίηση του ήχου. Η εκτέλεση με ανοικτά φλάουτα μπορούσε να γίνει με δύο τρόπους: ο μουσικός έπαιζε με το ένα χέρι, εφόσον το φλάουτο περιλάμβανε 3 έως 5 δακτυλιζόμενα τμήματα, και με δύο χέρια όταν ο αριθμός των τμημάτων αυτών ήταν 6 έως 8.

#### **Με κλειστό ή φραγμένο άκρο (κλειστά φλάουτα)**

Στην κατηγορία αυτή οι αυλοί είχαν κλειστό το κάτω άκρο, και κατά την διάρκεια της εκτέλεσης ο εμφυσώμενος αέρας επέστρεφε ξανά πίσω στο σημείο εμφύσησης. Οι αυλοί αυτοί δεν είχαν οπές και για τον λόγο αυτό οι οργανοπαίχτες μπορούσαν να παράγουν ένα μόνο φθόγγο. Για την μουσική εκτέλεση και παραγωγή άλλων φθόγγων φτιάχνονταν τα όργανα της κατηγορίας αυτής από περισσότερους αυλούς διαφορετικών μεγεθών, ο ένας τοποθετημένος δίπλα στον άλλον<sup>23</sup>.

Η *σύριγγ του Πανός* αποτελούνταν από καλάμια χωρίς επιστόμιο και το μήκος κάθε καλάμιού ήταν διαφορετικό ώστε να παράγονται περισσότεροι φθόγγοι. Κατασκευάζονταν όμως και με καλάμια ίδιου μήκους. Επειδή το ίδιο μήκος θα δημιουργούσε έναν μόνο φθόγγο, ίδιο σε όλα τα καλάμια, προέκυψε η ανάγκη να

---

<sup>22</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 148.

<sup>23</sup> Ibid, 148.



πραγματοποιηθεί ένα κούρδισμα. Στην περίπτωση αυτή επιλέχθηκε το κερί με το οποίο γέμιζαν οι αρχαίοι Έλληνες τα καλάμια και επιτύγγαναν το κούρδισμα που ακριβώς ήθελαν. Η διαδικασία αυτή εξασφάλιζε την παραγωγή συγκεκριμένων φθόγγων που έπρεπε να ακουστούν κατά την εκτέλεση.

Είναι φανερό από την ονομασία της ότι η σύριγγα αυτή, όπως και η λύρα, έχει τη δική της προέλευση στην μυθολογία. Ο τραγοπόδαρος θεός Πάνας, συνυφασμένος με όλα όσα αφορούσαν τη φύση (“το πάν”-“πάντα”)<sup>24</sup> και πάτρωνας των βοσκών, ερωτεύτηκε τη νύμφη Σύριγγα. Κυνηγώντας ο Πάνας την όμορφη νύμφη, την οδήγησε στο σημείο να ζητήσει βοήθεια από τον Δία με σκοπό να μην παραδοθεί στα χέρια του. Τη στιγμή που ο Πάνας άγγιξε τη νύμφη, ο Δίας την μεταμόρφωσε σε καλάμια με σκοπό να σωθεί. Οργισμένος τότε ο Πάνας έκοψε τα καλάμια σε τεμάχια, χωρίς να σκεφτεί μέσα στον θυμό του ότι σκοτώνει τη νύμφη τεμαχίζοντας το σώμα της. Αφού συνειδητοποίησε την αθλιότητα της πράξης του, άρχισε να κλαίει φιλώντας τα σκισμένα καλάμια. Τη στιγμή που φυσούσε από το κλάμα, άρχισαν από τα καλάμια να βγαίνουν οι λεγόμενοι «συριγμοί».

Η σύριγγα του Πανός υπήρξε γνωστή και στην Βυζαντινή εποχή αλλά με το πέρασμα των χρόνων δεν βρήκε τη θέση της ανάμεσα στα ελληνικά λαϊκά όργανα. Αντιθέτως, η σύριγγα αυτή βρίσκεται σήμερα ανάμεσα στα παραδοσιακά όργανα της Ρουμανίας ή της Λατινικής Αμερικής<sup>25</sup>.

Η *ύδραυλις* ήταν ένα μουσικό όργανο, το οποίο έμοιαζε με την σύριγγα του Πανός, αν και στο μέγεθός του ήταν αρκετά μεγάλο σε σχέση με το προηγούμενο. Ο δημιουργός της ήταν ο Κτησίβιος ο Αλεξανδρεύς (285 - 222 π.Χ.), αρχαίος μηχανικός και εφευρέτης. Το όργανο περιλάμβανε αρχικά μια σειρά χάλκινων αυλών. Στην Ρωμαϊκή περίοδο εμφανίζεται η *ύδραυλις* με τέσσερις, έξι ή οκτώ σειρές από αυλούς<sup>26</sup>. Η εκτέλεση γινόταν μέσω πλήκτρων, κάτι το οποίο, σύμφωνα με τον Αθηναίο<sup>27</sup>, οδήγησε σε διάφορες απόψεις γύρω από την κατηγοριοποίηση του. Το ζήτημα ήταν αν

---

<sup>24</sup> Amy T. Peterson and David J. Dunworth, *Mythology in Our Midst: A Guid to Cultural References*, (London: Greenwood Press, 2004), 138.

<sup>25</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 149-150.

<sup>26</sup> West, 161.

<sup>27</sup> Ο Αθηναίος ο Ναυκρατίτης (2ος αιώνας μ.Χ. – 3ος αιώνας μ.Χ.) υπήρξε αρχαίος βιολόγος, ζωολόγος ρήτορας και γραμματικός. Το πιο σημαντικό του έργο θεωρείται το *Δειπνοσοφισταί*, όπου σημειώνει και το ζήτημα της κατηγοριοποίησης του οργάνου *ύδραυλις* (Δ, 174 b).

πρέπει να καταταχθεί στα πνευστά ή στα έγχορδα όργανα. Αναλογίζοντας τον προβληματισμό αυτό, κατέληξε στο συμπέρασμα πως η ύδραυλις ανήκει στα πνευστά όργανα και όχι στα έγχορδα. Σήμερα η ύδραυλις θεωρείται το πρώτο ηλεκτροφόρο όργανο που εμφανίζεται στην ιστορία των μουσικών οργάνων.

Η ύδραυλις έχει μια ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στα πνευστά όργανα της αρχαιότητας καθώς διέφερε αρκετά από τα άλλα συνηθισμένα πνευστά όργανα. Αν και το πρότυπο για τη δημιουργία της υπήρξε η σύριγγα του Πανός (αυλός κλειστός χωρίς επιστόμιο), πρόκειται για όργανο με ανοικτούς αυλούς και με γλωττίδες στην είσοδο. Η δημιουργία του ήχου στο όργανο αυτό πραγματοποιείται μέσω ενός συστηματικού μηχανισμού, όπου ένας μοχλός κινούσε ένα «έμβολο» τοποθετημένο μέσα σε ένα κύλινδρο και με τις πάνω-κάτω κινήσεις αυτές μετάφερνε τον αέρα σε έναν σωλήνα. Στη συνέχεια ο αέρας από τον σωλήνα αυτό έφτανε στον λεγόμενο «πνιγέα», ο οποίος βρισκόταν σε έναν γεμάτο νερό «βωμό»<sup>28</sup>. Το νερό, που αγκάλιαζε τον πνιγέα, πίεζε τον αέρα στον χώρο πάνω από τον οποίο ήταν τοποθετημένοι οι αυλοί. Τέλος, με την πίεση ενός πλήκτρου, ο συμπιεσμένος αέρας κάτω από τον αντίστοιχο αυλό ελευθερωνόταν, δημιουργώντας μαζί και τον επιθυμητό ήχο. Η ύδραυλις είναι το μοναδικό όργανο με καθαρά ελληνική προέλευση σε σχέση με τα άλλα όργανα τα οποία έχουν τις ρίζες τους στη Μεσόγειο και τη Μέση Ανατολή. Από όλα τα αρχαία όργανα της Ελλάδας, η ύδραυλις επιβίωσε μέχρι και σήμερα, περνώντας από διάφορες εξελίξεις που οδήγησαν στη σημερινή της μορφή<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 150-151.

<sup>29</sup> Ibid, 151.

### 2.2.2. Αυλοί με επιστόμιο

Ανάμεσα στους αυλούς με επιστόμιο βρίσκονται οι γλωττιδοφόροι αυλοί και οι αυλοί με επιχείλιο επιστόμιο όπως η *σάλπιγξ*:

#### Γλωττιδοφόροι αυλοί

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν όλοι οι αυλοί με επιστόμιο και γλωττίδα, χωρίς όμως να υπάρχει διασωθείσα πληροφορία για την ακριβή χρονολογία της δημιουργίας τους. Η κατασκευή τους αναδείχθηκε σε μια αξιόλογη τέχνη, στην οποία οι τεχνίτες αυλοποιοί κατασκεύαζαν το κάθε ξεχωριστό τμήμα του αυλού αυτού μέσα στα εργαστήρια τους. Τα πρώτα επιστόμια κατασκευάζονταν από καλάμι και αρχικά τοποθετούνταν στους απλούς ανοικτούς αυλούς. Επίσης, μπορούσαν να έχουν μια γλωττίδα ή δύο γλωττίδες. Ο πιο γνωστός δίγλωττος αυλός της Αρχαιότητας υπήρξε εκείνος του φρυγικού τύπου.

Τα υλικά για την κατασκευή του σώματος του αυλού υπήρξαν τα οστά, το καλάμι, τα κέρατα ζώων, το ελεφαντόδοντο, ο χαλκός, το ασήμι ή το ξύλο. Το σχήμα του αυλού ήταν κυλινδρικό και είχε 3 έως 15 οπές ανάλογα με την εποχή. Ειδικότερα, στην κλασική εποχή και μετά εμφανίζεται και το επάγγελμα του *αυλοτρόπη* που ήταν ο ειδικός τεχνίτης για το άνοιγμα των οπών. Από τα αρχαία χρόνια δεν έχει διασωθεί καμία γλωττίδα, αλλά είναι γνωστό ότι για την κατασκευή της χρησιμοποιούνταν τα καλύτερα καλάμια από τη λίμνη Κωπαΐδα<sup>30</sup>.

Οι γλωττιδοφόροι αυλοί έχουν περάσει στην ιστορία τους από διάφορες αλλαγές, οι οποίες αφορούν το υλικό από το οποίο κατασκευάζονταν και τα καινούρια τμήματα που στόχευαν στις καλύτερες τεχνικές κατασκευής τους. Τα στάδια της εξέλιξης τους αρχίζουν από τότε που προστέθηκε το επιστόμιο στον αυλό και συνεχίζουν ως εξής:

- Αυλοί κατασκευασμένοι από καλάμι
- Αυλοί κατασκευασμένοι από οστά ή ξύλο
- Αυλοί με σωλήνα από οστά και με εξωτερική επένδυση από χαλκό
- Αυλοί με προστιθέμενα τα δακτυλίδια-βόμβυκες
- Αυλοί με βόμβυκες που κινούνταν πάνω-κάτω
- Αυλοί με βόμβυκες από προεξοχές-κέρατα
- Αυλοί με κέρατα που γίνονται κλειδιά με τάπες

---

<sup>30</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 156-158.

Εκτός από τα στάδια εξέλιξης των γλωττιδοφόρων αυλών διακρίνονται επίσης οι αυλοί αυτοί σύμφωνα και με τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

- *Προέλευση:* Φρυγία, Λυδία, Αίγυπτος, Λιβύη.
- *Υλικό κατασκευής:* καλάμι, ξύλο του φυτού πύξος, κέρατα, οστά, χαλκός, ξύλο λωτού.
- *Η χρήση τους:* στον εμβατήριο, γαμήλιο, πυθικό, παροίνιο, κιθαριστήριο.
- *Κατασκευαστικά στοιχεία:* αριθμός των οπών, μέγεθος αυλών (μικρό ή μεγάλο), αυλοί με τρυπήματα στο κάτω μέρος ή στα πλάγια, αυλοί με πολλά τρυπήματα.
- *Μουσικά χαρακτηριστικά:* αυλοί με ωραίο ήχο, αυλοί με δυνατότητα απόδοσης πολλών μελωδιών ή πολλών φθόγγων, αυλοί με δυνατό και βαθύ ήχο<sup>31</sup>.

Πριν τον 8ο αιώνα π.Χ. ο βασικός εξοπλισμός ενός αυλητή υπήρξε η *φορβειά*, η οποία φαίνεται στις διάφορες ζωγραφίες που απεικονίζουν τις παραστάσεις. Η πρώτη γραπτή αναφορά εμφανίζεται το 422 π.Χ. στις *Σφήκες* του Αριστοφάνη. Η φορβειά (στα λατινικά *capistrum*) ήταν μια δερμάτινη λουρίδα που τοποθετούνταν στο στόμα του αυλητή και δενόταν στο πίσω μέρος του κεφαλιού του. Περιστασιακά, χρησιμοποιούνταν δύο λουρίδες ή μία λουρίδα με δύο οπές για την τοποθέτηση των αυλών. Ο λόγος για τον οποίο υιοθετήθηκε η ιδέα της χρήσης της φορβειάς ήταν προφανώς η διευκόλυνση των αυλητών ώστε να μην κουραστούν τα χέρια τους κατά την διάρκεια του παιχνιδιού. Εφόσον η φορβειά συγκρατούσε σταθερά τους τοποθετημένους αυλούς, οι αυλητές μπορούσαν πλέον να χρησιμοποιήσουν τα δάχτυλα τους μόνο για το άνοιγμα και κλείσιμο των οπών του αυλού.

Η μουσική εκτέλεση με έναν γλωττιδοφόρο αυλό, γνωστό ως μόνουλο, δεν υπήρξε τόσο συχνή όσο η εκτέλεση με την χρήση των δύο αυλών, δηλαδή τον διάυλο. Το ζευγάρι των αυλών στον διάυλο μπορούσε να είναι δύο αυλοί όμοιοι μεταξύ τους ή και δύο αυλοί διαφορετικού μήκους. Στην τελευταία αυτή περίπτωση που ο ένας αυλός ήταν πιο μακρύτερος από τον δεύτερο, αυτό θα εξασφάλιζε την παραγωγή των χαμηλότερων περιοχών από τον μεγαλύτερου μήκους αυλό.

Ο διάυλος υπήρξε όργανο δύσκολο στην εκτέλεση ενώ ο μουσικός έπρεπε επίσης να έχει μια πολύ καλή μουσική παιδεία και εμπειρία για να τον μεταχειρίζεται σωστά. Στα πρωτοχριστιανικά χρόνια, όπου κυριαρχούσε πλέον η μονοφωνική

---

<sup>31</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 158-161.

μουσική, ο διάυλος ως όργανο δύσκολο περιορισμένης σχετικά έκτασης έχασε σταδιακά την χρησιμότητα του λόγω και των καινούργιων μουσικών απαιτήσεων. Σήμερα εμφανίζεται όμως στις νησιωτικές τσαμπούνες, στην Κύπρο και στα Βαλκάνια σε μορφή δύο φλογερών.

Βασικό ερώτημα για τους μελετητές υπήρξε ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιούσαν οι μουσικοί τον διάυλο και ποιος ήταν ο ρόλος του δεύτερου αυλού. Κάποιοι ισχυρίζονται ότι και οι δύο αυλοί έπαιζαν τους ίδιους φθόγγους με σκοπό να εξασφαλιστεί η παραγωγή ήχου μεγαλύτερης έντασης. Πράγματι, αν όλοι οι διάυλοι είχαν το ίδιο μήκος στο ζευγάρι των αυλών, η άποψη αυτή μπορεί να μην είχε ποτέ διαψευστεί. Επειδή όμως ανάμεσα στους διάυλους βρίσκονται και αυλοί με διαφορετικό μήκος η άποψη αυτή δεν μπορεί να κατοχυρωθεί. Μία άλλη ερμηνεία στην περίπτωση των αυλών με διαφορετικό μήκος είναι ότι ο δεύτερος αυλός μπορούσε να παίζει έναν ισοκράτη όταν ο πρώτος έπαιζε τη μελωδία. Συμπληρωματικά, η χρήση των δύο αυλών ενισχύει την ιδέα της ύπαρξης μιας πρώτης πολυφωνίας.

Ο άνδρας μουσικός που έπαιζε γλωττιδοφόρο αυλό ονομαζόταν *αυλητής* και η γυναίκα *αυλητρίς*. Αξίζει επίσης να σημειωθεί και η διαφορά ανάμεσα στον αυλητή και τον αυλωδό. Ο αυλωδός συνόδευε πάντα το τραγούδι ή αλλιώς ωδές, ή τραγουδούσε ο ίδιος συνοδεύοντας με τον αυλό τον ίδιο τον εαυτό του. Εφόσον στην αρχαία Ελλάδα ο αυλητής συχνά αναλάμβανε τον ρόλο της συνοδείας, μπορούσε να ονομάζεται χωρίς αμφιβολία και αυλωδός<sup>32</sup>.

### **Με επιχείλιο επιστόμιο / Σάλπιγξ**

Η *σάλπιγξ* ήταν ένα πνευστό όργανο με επιχείλιο επιστόμιο και χωρίς γλωττίδα, όπως η σημερινή τρομπέτα, και κατασκευαζόταν από χαλκό. Η *σάλπιγγα* ακουγόταν πολύ δυνατά και ο ήχος της μπορούσε να ακουστεί έως και 9 χιλιόμετρα μακριά. Η κύρια χρήση της ήταν για στρατιωτικούς σκοπούς και πολεμικά σαλπίσματα, αλλά χρησιμοποιούνταν και από τους κήρυκες σε αθλητικούς αγώνες. Για μουσικούς ή τελετουργικούς σκοπούς χρησιμοποιούνταν πολύ σπάνια.

Οι εκτελεστές της *σάλπιγγας* είχαν τις εξής ονομασίες: ο άνδρας ονομαζόταν *σαλπικτής* ή *σαλπικτής* και η γυναίκα *σαλπικτρια*. Όταν χρησιμοποιούνταν για τελετουργικούς σκοπούς, η *σάλπιγγα* αυτή ονομαζόταν *ιερά σάλπιγγα* και ο εκτελεστής

---

<sup>32</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 161-163.

της *ιεροσαλπικτής* ή *ιεροσαλπικτής*<sup>33</sup>. Υπάρχουν τρία κείμενα στα οποία γίνεται αναφορά στην Αγλαΐδα, κόρη του Μεγακλή, η οποία χρησιμοποιούσε την σάλπιγγά της στους αγώνες και στις πομπές. Το όργανο αυτό ταυτιζόταν αποκλειστικά με τους άνδρες και η χρήση του από μία γυναίκα αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση στον κόσμο των οργανοπαίκτων του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Σύμφωνα με τον Πολυδεύκη<sup>34</sup>, αναζητούσαν στην αρχαιότητα τους τρομπετίστες ανάλογα με την σωματική τους εμφάνιση. Δηλαδή, όποιος ήταν γερός και δυνατός θεωρούνταν κατάλληλος για να παίζει μια σάλπιγγα καθώς οι αρχαίοι πίστευαν πως η δύναμη πνοής των τρομπετιστών συνδέεται με την όρεξή τους. Η Αγλαΐς δεν αποτελούσε καμία εξαίρεση, εφόσον το γεύμα της περιλάμβανε 12 λίμπρες κρέας, 4 καρβέλια ψωμί και μισό λίτρο κρασιού<sup>35</sup>.

### 2.3. Μεμβρανόφωνα

Με τον όρο μεμβρανόφωνα ονομάζονται όλα τα μουσικά όργανα στα οποία ο ήχος παράγεται από την ταλάντωση μιας μεμβράνης, που επιτυγχάνεται συνήθως με κρούση. Είναι γνωστά και υπό τον όρο «κρουστά όργανα», αν και, σύμφωνα με τον Sachs, πρέπει να αποφευχθεί ο όρος «κρουστά», διότι μερικά από τα όργανα που υπήρξαν στην κατηγορία των κρουστών οργάνων λειτουργούσαν στην παραγωγή του ήχου τους διαφορετικά από τη συνηθισμένη παραγωγή με κρούση. Για παράδειγμα, το *σειστόρο* δεν μπορεί να τοποθετηθεί στην ομάδα των κρουστών οργάνων, εφόσον είναι όργανο «σειστό». Η άποψη αυτή οδήγησε τελικά στην υιοθέτηση των όρων «μεμβρανόφωνα» και «ιδιόφωνα», τα οποία έχουν επικρατήσει μέχρι και σήμερα.

Το *τύμπανο* είναι το μόνο μουσικό όργανο στην κατηγορία των μεμβρανόφωνων μαζί με τις παραλλαγές του. Είχε μικρό κυλινδρικό σχήμα με τετωμένη δερμάτινη μεμβράνη στη μία βάση ή και στις δύο<sup>36</sup>. Το βασικό τμήμα για την παραγωγή του ήχου υπήρξε η μεμβράνη, την οποία έκρουε ο οργανοπαίκτης με τις άκρες ή κόμπους των δακτύλων στο δεξί του χέρι αφού κρατούσε το τύμπανο όρθια με το αριστερό. Η προέλευση του τύμπανου χρονολογείται ήδη από το 2000 π.Χ. στην

---

<sup>33</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 163-164.

<sup>34</sup> Ο Ιούλιος Πολυδεύκης (2ος αιώνας – 238 μ.Χ.) υπήρξε ρήτορας, φιλόσοφος και λεξικογράφος. Η αναφορά στους σαλπικτές τις εποχής του γίνεται στο έργο του *Ονομαστικόν*.

<sup>35</sup> Bélis, 69-72.

<sup>36</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 165-166.

Ανατολή, το οποίο, όπως και στην Ελλάδα αργότερα, το έπαιζαν σε μεγάλο βαθμό οι γυναίκες, γνωστές ως *τυμπανίστριες*. Ο άνδρας που έπαιζε τύμπανο θεωρούνταν γυναικωτός. Το τύμπανο δεν αγαπήθηκε ιδιαίτερα και δεν είχε ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Η εκτέλεσή του ήταν περιορισμένη και εμφανιζόταν αποκλειστικά μόνο στις οργανικές λατρείες, όπως της Μεγάλης Θεάς, του Διονύσου Βάκχου και του Σαβαζίου<sup>37</sup>. Η χρήση του παρατηρείται επίσης στο πλαίσιο μιας καινούριας μουσικής διασκέδασης, η οποία είχε περισσότερο να κάνει με το θέαμα παρά με τη μουσική την ίδια, γύρω στο 410 π.Χ. Εμφανίζεται τότε μια από τις πρώτες αναφορές που περιγράφει τη σκηνή όπου μια εταίρα παίζει αυλό, ενώ ένας νάνος γυμνός χορεύει και παίζει ταμπούρλο πάνω σε ένα τραπέζι. Μια τέτοια σκηνή αναδεικνύεται ως κάτι αρκετά διασκεδαστικό και περιζήτητο στην εποχή του. Η μόδα αυτή είχε προφανώς τις ρίζες της στην Αίγυπτο, κυρίως στην Αλεξάνδρεια, όπου το θέαμα αυτό διακρίνονταν αρκετά αστείο. Αργότερα, ήταν οι Ρωμαίοι αυτοί που απολάμβαναν τέτοιου είδους διασκεδάσεις στα αρχικά χρόνια της Αυτοκρατορίας. Στην Ελλάδα επίσης δεν υπήρξε σπάνιο το φαινόμενο να αγοράζονται οι νάνοι ως δούλοι, στους οποίους στην συνέχεια είχε δοθεί η κατάλληλη μουσική μόρφωση με σκοπό την προσέλκυση του κόσμου στα ιδιωτικά θεάματα<sup>38</sup>.

#### 2.4. Ιδιόφωνα

Ανάμεσα στα ιδιόφωνα ανήκουν όργανα όπως ο *δίσκος*, τα *κύμβαλα*, τα *κρόταλα*, το *σείστρον*, ο *κόδων*, η *βυκάνη*, η *κρουπέζα*, ο *ρόμβος*, τα *κογχύλια* και τα *όστρακα*.

Ο *δίσκος* ήταν ένα χάλκινο όργανο που έμοιαζε με το σημερινό γκονγκ. Χαρακτηριστικό είναι ότι είχε μια οπή στο κέντρο και η παραγωγή του ήχου οφείλονταν στο χτύπημα του δίσκου με ένα μικρό σφυρί. Στο πρώτο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. ο Ίππασος Μεταποντίνος είχε κατασκευάσει τέσσερις δίσκους με την ίδια διάμετρο αλλά με διαφορετικό πάχος που είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή των διαστημάτων της αρμονικής σειράς. Ο πρώτος δίσκος, ο βασικός δίσκος, εξασφάλιζε την παραγωγή των διαστημάτων 4<sup>ης</sup>, 5<sup>ης</sup> και 8ης σε σχέση με κάθε έναν από τους

---

<sup>37</sup> West, 174-175.

<sup>38</sup> Bélis, 104.

υπόλοιπους τρεις δίσκους. Πρόκειται για την πρώτη ιστορική αναφορά που σχετίζεται με τις προσπάθειες για τη δημιουργία μεταλλόφωνου οργάνου<sup>39</sup>.

Τα *κύμβαλα* ήταν ημισφαιρικά πιάτα και στις περισσότερες περιπτώσεις κατασκευάζονταν από χαλκό. Η προέλευση των κυμβάλων σημειώνεται στην Ανατολή ενώ στον Ελλαδικό χώρο εμφανίζονταν συχνά στη μινωική Κρήτη. Οι διαστάσεις των κυμβάλων αυτών ήταν διάφορες και υπήρχαν μικρά αλλά και αρκετά μεγάλα κύμβαλα. Τα πρώτα είχαν ένα μεταλλικό δακτύλιο, όπου μπορούσε ο εκτελεστής να βάλει το μεσαίο δάχτυλο ή διέθεταν μια οπή μέσα από το οποίο δενόταν ένα λουρί<sup>40</sup>. Όπως και το τύμπανο, τα κύμβαλα χρησιμοποιούνταν σε μεγάλο βαθμό από τις γυναίκες παρά από τους άνδρες, και αυτές ονομάζονταν *κυμβαλίστριαι* ή *κυβαλιστραι*<sup>41</sup>.

Τα *κρόταλα* ήταν δύο μετάλλινα ή ξύλινα κομμάτια. Αρχικά οι εκτελεστές ήταν άνδρες, όπως απεικονίζεται σε δύο αρχαία αγγεία από την ύστερο-γεωμετρική εποχή (760-700 π.Χ.). Αργότερα τους αντικατέστησαν οι γυναίκες, γνωστές με το όρο *κροταλίστριαι*<sup>42</sup>. Κατά μία συνηθισμένη εκτέλεση υπήρχαν δύο εκτελεστές, η μία κρατούσε σε κάθε χέρι ένα ζευγάρι κροτάλων και χόρευε ενώ η δεύτερη έπαιζε λύρα ή αυλό.

Το *σειστρον* είχε σχήμα πετάλου ή σπιρουνιού και ήταν κατασκευασμένο έτσι ώστε να κρατιέται εύκολα μέσα στο χέρι. Είχε λεπτές ράβδους με ελάσματα ή κουδουνάκια που είναι και σήμερα γνωστά ως «ζήλια». Στη μεταγενέστερη εποχή χρησιμοποιούνταν πολύ συχνά για τη λατρεία της Ίσιδος.

Ο *κώδων* ήταν ένα όργανο που έμοιαζε πολύ με τη σημερινή καμπάνα. Την παραγωγή του ήχου προκαλούσε η κίνηση του γλωσσιδίου που υπήρχε μέσα στο ηχείο του οργάνου ή το χτύπημα του σώματος του από ένα μικρό σφυράκι. Το υλικό για την κατασκευή του κώδωνος ήταν ο χαλκός και σπανιότερα ο πηλός.

Η *βυκάνη* ή *αλλιώς κέρας* ανήκει επίσης στην κατηγορία των ιδιόφωνων οργάνων, αν και πρόκειται για όργανο πνευστό. Ο λόγος που συνιστά αυτή την κατηγοριοποίηση είναι ότι ο ήχος του δεν ήταν τόσο ηχηρός ώστε να τοποθετηθεί στην κατηγορία των πνευστών οργάνων δίπλα από τη σάλπιγγα. Το χρησιμοποιούσαν οι

---

<sup>39</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 166.

<sup>40</sup> West, 175-176.

<sup>41</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 167.

<sup>42</sup> West, 173.



*βυκανηταί* ή *βυκανισταί* στο στρατό για μετάδοση μηνυμάτων ή σημάτων καθώς και στο κυνήγι<sup>43</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι βρίσκονταν στην κατοχή των βοσκών και των ατόμων χαμηλής κοινωνικής τάξης και για τον λόγο αυτό ονομάζεται και «σάλπιγγα των φτωχών». Όπως είναι φανερό από τη δεύτερη του ονομασία, η βυκάνη κατασκευαζόταν από κέρατο ζώου το οποίο έπαιρνε την τελική μορφή μέσα από την διαδικασία της αφαίρεσης του οστέινου πυρήνα και του ψησίματος του κεράτου ώστε να επιτευχθεί η καλύτερη του ηχηρότητα. Ο ήχος δημιουργούνταν κατευθείαν από το φύσημα στο επιστόμιό του<sup>44</sup>.

Η *κρουπέζα* ήταν ένα υπόδημα κατασκευασμένο από ξύλο το οποίο φορούσε ο χορευτής, συνήθως ο αρχηγός του χορού. Με τα κατάλληλα χτυπήματα της κρουπέζας ο χορευτής έδινε τον ρυθμό στους υπόλοιπους χορευτές.

Ο *ρόμβος* ήταν ένα ρομβικό κομμάτι ξύλου, το οποίο, ανάμεσα σε όλα τα ιδιόφωνα, υπήρξε το μόνο όργανο με τα λιγότερα μουσικά ίχνη. Είχε οπές στο κέντρο μέσα από τις οποίες έδεναν ένα σκοινί που κρατούσε ο εκτελεστής. Με τη βοήθεια του σκοινιού ο εκτελεστής έκανε περιστροφικές κινήσεις οι οποίες δημιουργούσαν τον ήχο. Με την αργή κίνηση ο ήχος ήταν χαμηλός, ενώ με την πιο γρήγορη κίνηση ο ήχος γινόταν οξύς. Ο ρόμβος σαν όργανο δεν είχε ιδιαίτερο ρόλο στα πλαίσια των μουσικών δραστηριοτήτων και για τον λόγο αυτό η χρήση του περιοριζόταν στις τελετές και μυστηριακές λατρείες, όπως του Διονύσου και της Κυβέλης. Εκτός από την Ευρώπη, ο ρόμβος εμφανίζεται και στην Ασία, Αφρική, Αμερική και Αυστραλία ανάμεσα στα αρχαία αλλά και παραδοσιακά όργανα<sup>45</sup>. Επίσης εμφανίζεται σήμερα υπό τους ξένους όρους *bullroarer* ή *torndun*<sup>46</sup>.

Τα *κογχύλια* και *όστρακα* ήταν κυρίως ρυθμικά μουσικά όργανα και η χρήση τους περιορίζεται συνήθως στους χορούς των αρχαίων Ελλήνων. Αξίζει να αναφερθεί ότι τα όργανα αυτά, όπως και το τύμπανον και όλα τα όργανα της κατηγορίας των ιδιόφωνων, ήταν αφιερωμένα στις οργιαστικές τελετές<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 167

<sup>44</sup> West, 170-171.

<sup>45</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 168.

<sup>46</sup> Andrew Lang, *Custom and Myth*, (Whitefish MT: Kessinger Publishing, 2004), 32-34.

<sup>47</sup> Παπαοικονόμου-Κηπουργού, 169.

## 2.5. Στολίδια μουσικών οργάνων

Στην αυτοκρατορική εποχή (27 π.Χ.-476 μ.Χ.), η διασκέδαση και η ακουστική ευχαρίστηση της μουσικής συνοδεύεται και από τη μόδα ο μουσικός να εκπλήττει το κοινό του και οπτικά. Οι ακροατές, αντί να θαυμάζουν το ταλέντο και τη μουσική εκτέλεση του οργανοπαίκτη, εντυπωσιάζονται επίσης από την κιθάρα του, η οποία, στολισμένη με πολύτιμους λίθους, δεν μπορεί απλά να μείνει απαρατήρητη. Ο Γιουβενάλης<sup>48</sup>, ο οποίος συνήθιζε να γράφει για την ζωή των Ελλήνων μουσικών και τη στολή τους, έκανε μια αυστηρή αναφορά στον μουσικό Ηδύμελο που η κιθάρα του περιλάμβανε σαρδόνυχες σε όλο το ύψος της. Σε άλλη μια παρόμοια περίπτωση κάνει αναφορά και ο Λουκιανός<sup>49</sup>, για έναν μουσικό που μπορεί να μην ήταν καλός εκτελεστής αλλά υπήρξε ιδιοκτήτης μιας κιθάρας κατασκευασμένης από χρυσάφι, στολισμένης με σμαράγδια, βηρύλλους και ζαφείρια, ενώ πάνω της μπορούσε ο κόσμος να προσέξει σκαλισμένες τις Μούσες μαζί με τον Απόλλωνα και τον Ορφέα. Η ομορφιά του οργάνου αυτού ήταν τόσο μεγάλη όσο και η ίδια η αξία του.

Τα πνευστά όργανα δεν αποτελούσαν καμία εξαίρεση στην καινούργια αυτή μόδα. Αντί για τον μπρούντζο που χρησιμοποιούνταν από την κλασική εποχή για τα τμήματα των πνευστών οργάνων, στην αυτοκρατορική εποχή επικαλύπτονται με ασήμι, χρυσό ή χαλκό ενώ μπορεί να περιλαμβάνουν όμορφα διακοσμητικά στοιχεία πάνω στους σωλήνες τους. Αξιόλογα είναι τα πνευστά όργανα της Πομπηίας των οποίων τα μακριά τους τμήματα σκεπάζονται σε όλο το μήκος τους με ασήμι. Σε άλλα πνευστά όργανα της Πομπηίας είναι εμφανείς οι απεικονίσεις των θεατρικών μασκών.

Εκτός από ίδια τα μουσικά όργανα, υπήρξε απολύτως λογικό να στολίζονται και τα εξαρτήματά τους. Οι αυλητές φορούσαν τη φορβειά με δερμάτινα ή υφασμένα λουριά, κεντημένα με χρυσή κλωστή. Παρόμοια κεντήματα είχαν και οι κιθαριστές στον δερμάτινό τους αορτήρα που φορούσαν πάνω στον ώμο τους<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Ο Δέκιμος Ιούνιος Γιουβενάλης (55 - 135 μ.Χ.) υπήρξε Ρωμαίος σατιρικός ποιητής, ο οποίος καταγράφει στα κείμενά του τις καθημερινές συνθήκες του ρωμαϊκού λαού. Ανάμεσα στα πιο γνωστά του έργα ανήκει το *Saturae*.

<sup>49</sup> Ο Λουκιανός ο Σαμοσατεύς (125 - 180 μ.Χ.) υπήρξε Σύριος συγγραφέας και ρήτορας. Η αναφορά του στο πολυτελές όργανο σημειώνεται στο έργο του *Πρός τὸν ἀπαιδευτὸν καὶ πολλὰ βιβλία ὠνούμενον*.

<sup>50</sup> Bélis, 135-136.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

### Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

#### 3.1. Η Φωνή

Οι φωνητικές χορδές είναι ικανές να παράγουν μουσικούς ήχους και για τον λόγο αυτό μπορεί να θεωρηθούν ως ένα είδος μουσικού οργάνου. Υπάρχουν μαρτυρίες που δίνουν πληροφορίες για την τέχνη της φωνητικής στην αρχαία Ελλάδα. Όπως ένα μουσικό όργανο και η φωνή χρειάζεται χρόνο, συχνή και σωστή εξάσκηση. Οι ιστορικές πηγές μιλούν για τους ερασιτέχνες και τους χορωδούς, οι οποίοι μπορούσαν να τραγουδήσουν στην φυσική τους έκταση αλλά δεν ήταν ικανοί να τραγουδήσουν στις ψηλές περιοχές. Την ικανότητα αυτή την είχαν μόνο οι επαγγελματίες και κυρίως οι καλύτεροι σολίστες των διαγωνισμών και του θεάτρου, οι οποίοι μπορούσαν να τραγουδήσουν καθαρά σε μια δωρική κλίμακα.

Σύμφωνα με τον Αριστόξενο τον Ταραντίνο<sup>51</sup> είναι ανάγκη να κατανοηθεί η διαφορά ανάμεσα στο τραγούδι και την ομιλία. Αρχικά, στο τραγούδι η φωνή πρέπει να κινείται από τη μία νότα στην άλλη ενώ η ομιλία εξαρτάται από αδιάκοπους τονισμούς. Για τον λόγο αυτό στην αρχαιότητα πίστευαν πως ένας σωστός τραγουδιστής δεν πρέπει να τραγουδάει ανεβάζοντας και κατεβάζοντας την φωνή του χωρίς καμία μελωδική αίσθηση. Επίσης, η προφορά στους στίχους των τραγουδιών έπρεπε να είναι καθαρή, ώστε ο ακροατής να ακούει και να καταλαβαίνει την κάθε λέξη. Ο Αριστόξενος τονίζει πως πρέπει να αποφευχθεί το παχύ σίγμα που το άκουσμά του δεν υπήρξε καθόλου αγαπημένο στα αυτιά των Ελλήνων, και όμως οι τραγουδιστές είχαν την τάση να επαναλαμβάνουν το λάθος αυτό. Αξιόλογη είναι η πληροφορία για τον Λάσο τον Ερμιονέα, συνθέτη του 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., ο οποίος κατάφερε να γράψει ένα έργο, τους *Κένταυρους*, χωρίς να περιλαμβάνει ούτε ένα σίγμα<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Αριστόξενος ο Ταραντίνος (370 π.Χ. – 304 π.Χ.): αρχαίος μουσικός και φιλόσοφος.

<sup>52</sup> Bélis, 213-215.

### 3.2. Μαθήματα φωνής

Σημαντικό ζήτημα στη μελέτη αυτή είναι το ποιοι αναλάμβαναν και τελειοποιούσαν την τέχνη της φωνητικής και πως ο μουσικός μάθαινε το τραγούδι ικανοποιητικά για τα μέτρα της εποχής του. Πρώτα από όλα αξίζει να σημειωθεί ότι τα μαθήματα διέφεραν ανάλογα με τον μαθητή και το σε ποια έκταση θα προσαρμοζόταν η φωνή του. Ο καθηγητής φωνητικής ονομαζόταν *φωνασκός* και ο ρόλος του ήταν διαφορετικός από εκείνον του συνηθισμένου καθηγητή φωνητικής που υπάρχει σήμερα. Οι μαθητές του φωνασκού δεν αποτελούνταν μόνο από τους τραγουδιστές, όπως τους αυλωδούς ή κιθαρωδούς, αλλά και από τους ηθοποιούς, τους ρήτορες και τους κήρυκες. Με άλλα λόγια, ο φωνασκός αναλάμβανε όλους όσους χρειαζόντουσαν τα μαθήματα και τη βοήθεια του είτε για την καλύτερη απόδοση του τραγουδιού είτε για την καλύτερη και δυνατότερη εκφραστικότητα και στήριξη στην ομιλία που ήταν αναγκαία για την απαγγελία τους. Το επάγγελμα του φωνασκού εμφανίστηκε στο τέλος της ελληνιστικής εποχής και υπήρξε πολύ πιο γνωστό και περιζήτητο στην Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία.

Ο φωνασκός καθοδηγούσε τους μαθητές του με σκοπό να αποφεύγουν τις λανθασμένες τους συνήθειες και να υιοθετήσουν έναν σωστό τρόπο ζωής. Ο στόχος του ήταν πάντα να προστατευτούν οι φωνητικές χορδές, ο λαιμός και τα πνευμόνια των μαθητών του και αυτό θα γινόταν εφικτό με μια διαδικασία που στηρίζονταν κατά κύριο λόγο στη σωστή διατροφή των μαθητών. Υπήρχαν ορισμένα συγκεκριμένα φαγητά τα οποία συνιστούσαν οι καθηγητές στους μαθητές τους, και τα οποία θα είχαν ως αποτέλεσμα την καλύτερη των φωνών τους. Ελληνικά και λατινικά κείμενα αναφέρουν ως σημαντική τροφή των τραγουδιστών το ασπράδι χελιών, την πράσινη σαλάτα, τα κρέατα της σχάρας και το μυαλό. Τα φαγητά που έπρεπε οπωσδήποτε να αποφεύγουν οι τραγουδιστές ήταν όλα όσα ήταν βαριά και χωνεύονταν δύσκολα και ειδικά τα μύδια τα οποία θα τους προκαλούσαν φλόγωση στο λαιμό<sup>53</sup>. Σημαντική ήταν και η θερμοκρασία των ποτών που θα μπορούσε επίσης να επηρεάσει τις φωνητικές τους χορδές, και για τον λόγο αυτό οι μαθητές απέφευγαν τα πολύ κρύα ποτά.

Στην αρχαιότητα σημειώνονται και άλλες πρακτικές βελτίωσης φωνής, όπως για παράδειγμα εντριβές, κλύσματα και εμετικά, τα οποία εφαρμόζονταν ακόμη και στον 6ο αιώνα μ.Χ. Άλλοι τρόποι βελτίωσης ήταν τα μπάνια μέσα στο γλυκό νερό, τα οποία, σύμφωνα με τον Βυζαντινό γιατρό Αέτιο τον Αμιδαίο, βοηθούσαν τους κήρυκες

---

<sup>53</sup> Bélis, 221-223.

και τους τραγικούς ηθοποιούς όταν η φωνή τους είχε σπάσει. Στην εποχή του Πλάτωνα, πριν την παράσταση, οι τραγουδιστές συνήθιζαν να τραγουδάνε νηστικοί, κάτι το οποίο έπρεπε να ήταν αρκετά κουραστικό και οδυνηρό, εφόσον οι διαγωνισμοί άρχιζαν μετά το απόγευμα. Εκτός από τη νηστεία οι τραγουδιστές συνήθιζαν να κάνουν και μια μισονηστεία, δηλαδή μία ελεγχόμενη διατροφή την οποία πραγματοποιούσαν σε συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα για μερικές μέρες πριν την ημέρα της παράστασης. Τα γεύματα της μισονηστείας αυτής περιλάμβαναν μόνο τα φαγητά που ήταν ωφέλιμα για τη φωνή τους<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Bélis, 224.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

### ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

#### 4.1. Οι τραγουδιστές

Ο τραγουδιστής, ο οποίος έπαιζε τη φόρμιγγά του (φόρμιγξ), ονομάζεται στα ομηρικά έπη *αιιδός*. Η απαγγελία του στα επικά ποιήματα, τα οποία περιλάμβαναν πολυάριθμους στίχους, ήταν απλή στη μελωδική της γραμμή και κινούνταν σε μικρό αριθμό φθόγγων με προσοχή στον ρυθμό προφοράς των λέξεων που ήταν πάντα αυστηρός. Στην κλασική εποχή (5ος αιώνας π.Χ.) ο όρος αρχίζει να εξαφανίζεται και κάνουν την είσοδό τους καινούργιοι όροι.

Οι τραγουδιστές χωρίζονταν σε τρεις βασικές κατηγορίες. Η πρώτη από αυτές περιλαμβάνει τους *ραψωδούς*. Η μουσική απαγγελία των ραψωδών υπήρξε μονότονη και όχι τόσο μελωδική, όσο θα περίμενε κανείς από τα τραγούδια των κιθαρωδών. Σε σχέση με τους αιιδούς, οι οποίοι συνόδευαν τη φωνή τους με τη φόρμιγγά τους, απαγγέλλοντας τις συνθέσεις τους, οι ραψωδοί τραγουδούσαν χωρίς οι ίδιοι να συνοδεύουν την απαγγελία τους με το μουσικό όργανο. Αυτόν τον ρόλο τον αναλάμβαναν οι οργανοπαίχτες, οι οποίοι συνόδευαν τους επικούς ή ιαμβικούς στίχους με τη βάρβιτο ή με έναν αυλό που η συνοδεία του υπήρξε πιο συχνή στην κλασική εποχή. Ο αυλητής μπορούσε να ήταν ένας απλός οργανοπαίκτης, ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις μπορούσε να ήταν και ο ίδιος ο συνθέτης του ποιήματος που ανέλαβε τον ρόλο της συνοδείας.

Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τους *αυλωδούς*. Η αυλωδία, όπως ονομάζονταν, ήταν ένα είδος τραγουδιού και είχε ως σημαντική προϋπόθεση την παρουσία δύο καλλιτεχνών, του τραγουδιστή και του αυλητή. Αν και την σημαντικότερη θέση μέσα στο μουσικό αυτό ζευγάρι είχε πάντα ο αυλητής, ο οποίος συχνά ήταν και ο συνθέτης του έργου, το στεφάνι το κέρδιζε πάντα ο τραγουδιστής. Το είδος αυτό της μουσικής εκτέλεσης δεν υπήρξε πολύ δημοφιλές στους Έλληνες καθώς η αυλωδία δεν ήταν τόσο πλούσια και ακουστικά γεμάτη ώστε να την απολαμβάνουν οι ακροατές πιο συχνά<sup>55</sup>. Για τον λόγο αυτό η αυλωδία ασκούνταν σε διαγωνισμούς του πρώτου επιπέδου, συχνότερα σε τοπικούς διαγωνισμούς αντί για τους πιο γνωστούς και επαναλαμβανόμενους διαγωνισμούς, στα Δελφικά Σωτήρια, Αμφιαραία του Ωρωπού και στα Λυσιμάχεια της Αφροδισίας της Καρίας. Σταδιακά, η αυλωδία

---

<sup>55</sup> Bélis, 215-219.

εξαφανιζόταν από κάποια προγράμματα διαγωνισμών, όπως για παράδειγμα στα Πύθια των Δελφών όπου το μουσικό αυτό είδος ακούστηκε για τελευταία φορά το 586 π.Χ. Επίσης, η αυλωδία συνέχιζε να ασκείται στα ωδεία, στα θέατρα και σε θεάματα. Για παράδειγμα, ο γάμος του Μέγα Αλεξάνδρου και της Στάτειρας Β' το 324 π.Χ. περιλάμβανε ένα πλούσιο πρόγραμμα από μουσικές δοκιμασίες, όλες όσες υπήρχαν γνωστές στην τότε κοινωνία και ανάμεσά τους συμπεριλαμβάνονταν και η αυλωδία. Γενικότερα, η αυλωδία δεν πολλούς οπαδούς ώστε να αγαπηθεί ιδιαίτερα από το κοινό. Εκτός από την έλλειψη της θεαματικότητας, το όργανο σκέπαζε πολύ εύκολα την φωνή, ενώ, σύμφωνα με τα ιστορικά δεδομένα, οι αυλωδοί ήταν όλοι όσοι δεν είχαν αποκτήσει τα δύο βασικά μουσικά προσόντα δηλαδή να τραγουδούν και να παίζουν ταυτόχρονα. Για τον λόγο αυτό η μουσική τους θέση ήταν αρκετά υποβαθμισμένη σε σχέση με την κιθαρωδία, η οποία προαπαιτούσε τις δύο δεξιότητες από έναν μόνο μουσικό.

Η *κιθαρωδία* αποτελεί την τρίτη κατηγορία τραγουδιστών, με μεγάλο βαθμό δυσκολίας, ενώ ήταν γνωστό πως μπορούσαν να την εκτελούν μόνο οι καλύτεροι. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να θεωρηθεί ανώτερη από τις άλλες φωνητικές τέχνες της αρχαιότητας και να οριστεί ως μια τελειοποιημένη μορφή της μουσικής τέχνης, αφού ο μουσικός συνδυάζει τον ήχο της κιθάρας του με την φωνή του. Στην κιθαρωδία ήταν αδύνατο να κρυφτεί κατά την εκτέλεση κάποιο λάθος σε σχέση με την αυλωδία, κάτι το οποίο εκτιμήθηκε αρκετά από το κοινό. Οι κιθαρωδοί πρόσεχαν πολύ τη φωνή τους, και εφόσον η εκτέλεση ήταν αρκετά βασανιστική, αναζητούσαν διαλείμματα ανάμεσα στην παράσταση όταν έπαιζαν τα οργανικά ιντερμέδια.

Το ρεπερτόριο των κιθαρωδών περιλάμβανε νόμους, σονάτες, διθύραμβους και ελεύθερα κομμάτια τα οποία ήταν αρκετά μεγάλα και δύσκολα, ενώ η εκτέλεσή τους γίνονταν από μνήμης<sup>56</sup>. Αυτό που περίμενε το κοινό από τον κιθαρωδό ήταν η όμορφη απόδοση του τραγουδιού με μελωδία χωρίς λάθη, καθαρή προφορά στους στίχους, δεξιότητα στο όργανο, η φωνή του να είναι σε απόλυτη συμφωνία με τους ήχους της κιθάρας και σωστό ρυθμό τον οποίο συνόδευαν οι κινήσεις του ποδιού. Σημαντική ήταν και η αρμονική εκφραστικότητα των κινήσεων των χεριών, η οποία έπρεπε να ήταν απαλή και όχι υπερβολική<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Bélis, 219-221.

<sup>57</sup> Ibid, 221.

## 4.2. Οι διαγωνισμοί

Για έναν μουσικό δεξιοτέχνη στην αρχαιότητα ήταν λογικό να στοχεύει σε κάτι καλύτερο που όχι μόνο θα του εξασφάλιζε οικονομική άνεση αλλά και τη δόξα μέσα από τους απαραίτητους τίτλους. Προκειμένου να γίνει αυτή η επιδίωξη πραγματικότητα, ο μουσικός χρειαζόταν να πάρει μέρος σε έναν μουσικό διαγωνισμό που πραγματοποιούνταν σε μεγάλα ιερά ή σε πόλεις με σημαντική επιρροή.

Στην αρχαία Ελλάδα, συγκεκριμένα από τον 6ο αιώνα π.Χ. έως την όψιμη αρχαιότητα, οι μουσικοί που έπαιρναν μέρος στους διαγωνισμούς ήταν άνθρωποι ήδη γνωστοί στο κοινό τους για το μουσικό τους ταλέντο. Αυτό είχε βέβαια ως αποτέλεσμα οι νέοι μουσικοί να μην έχουν αρκετό θάρρος, ώστε να πάρουν οι ίδιοι μέρος στους διαγωνισμούς και να διαγωνίζονται μαζί με τους πιο έμπειρους καλλιτέχνες. Το καλύτερο που μπορούσαν να κάνουν οι νέοι μουσικοί ήταν να αρχίσουν πρώτα στους τοπικούς διαγωνισμούς και αργότερα να πάρουν μέρος στους περιφερειακούς.

Οι αγώνες μίας περιόδου ήταν τέσσερις, στους Δελφούς, στη Νεμέα, στην Ολυμπία και στον Ισθμό, και πάντα κινούνταν σε θρησκευτικό πνεύμα με στόχο να τιμηθεί ένας από τους δώδεκα θεούς για τον οποίο είχαν πραγματοποιηθεί οι θυσίες και οι λιτανείες. Στην περίπτωση της νίκης του μουσικού υπήρχε ως αμοιβή το στεφάνι, όμως το πιο πολύτιμο πράγμα της νίκης ήταν ο τίτλος και η δόξα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι μουσικοί είχαν ένα κοινό γνώρισμα με εκείνο των αθλητών και αυτό ήταν ο ενθουσιασμός για τον αγώνα. Την πρωταρχική θέση δεν την είχε μόνο η εκπλήρωση του μουσικού σκοπού στο όνομα της τέχνης αλλά η ίδια η ουσία του αγώνα, ο συναγωνισμός με τα άτομα του ίδιου επιπέδου και η καλύτερη επίδοση από τους άλλους<sup>58</sup>.

Σε κάθε διαγωνισμό υπήρχαν κάποιες απαραίτητες εξετάσεις, δύο από τις οποίες ήταν αφιερωμένες στις σάλπιγγες και τους κήρυκες. Στους νικητές των δύο αυτών κατηγοριών αποδίδονταν ως αμοιβή η υπηρεσία, ο πρώτος θα αναλάμβανε τα σήματα ενώ ο δεύτερος τα κηρύγματα. Οι εξετάσεις των δελφικών Πυθίων ήταν αφιερωμένες πάλι η μία στον αυλό και η δεύτερη στην κιθαρωδία. Αργότερα προστέθηκαν η ραψωδία, ο αυλός σόλο και η αυλωδία, η κιθάρα σόλο και η κιθαρωδία. Όλοι οι υποψήφιοι είχαν στη διάθεσή τους το ίδιο κομμάτι που ονομαζόταν «νόμος» και κάθε αγώνας είχε το δικό του συγκεκριμένο κομμάτι. Δυστυχώς, δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες γύρω από τους νόμους αυτούς, παρά μόνο ένα μοναδικό κομμάτι

---

<sup>58</sup> Bélis, 147-151.



που έχει διασωθεί και μπορεί να βοηθήσει λίγο στην κατανόηση των προϋποθέσεων για την εκτέλεση. Πρώτα από όλα, ο νόμος αυτός ήταν μια «σονάτα προγραμματική», δηλαδή μια μουσική διήγηση πάνω σε ένα θέμα με τμήματα, το κάθε ένα με το δικό του βαθμό δυσκολίας. Ήταν ένα κομμάτι αρκετά δύσκολο και για την καλύτερη του επίδοση ήταν αναγκαία η δεξιότητα, η ορθότητα, η εκφραστικότητα, η αντοχή, ο ρυθμός και η ακρίβεια. Προφανώς, ο σκοπός ήταν να αποδείξει ο μουσικός τις δεξιότητές του, χάρη στις οποίες τίποτα δεν θα μπορούσε να τον εμποδίσει<sup>59</sup>.

Όταν είχε φτάσει η κρίσιμη στιγμή της εξέτασης στους διαγωνισμούς, οι κριτές κάθονταν μπροστά δίπλα από τα σημαντικά πρόσωπα της εποχής τους με τους θεατές από πίσω τους. Ο μουσικός που εμφανιζόταν στην σκηνή κρατούσε το μουσικό του όργανο και αφού ήταν έτοιμος να παίξει έκανε πρώτα μια εισαγωγή. Η εισαγωγή αυτή ήταν απλά ένα έθιμο στους διαγωνισμούς και δεν κρινόταν από αυτήν ακόμα ο μουσικός. Ο σκοπός της εισαγωγής ήταν να τραβήξει το ενδιαφέρον του κοινού και να προετοιμαστεί ο ίδιος ο διαγωνιζόμενος. Μετά την εισαγωγή αυτή ήταν έτοιμος να παίξει αφού είχε ανακοινώσει ο ίδιος ή ο κήρυκας τον τίτλο του έργου.

Οι διαγωνισμοί ήταν αρκετά αυστηροί και κανένα λάθος, όσο μικρό και να ήταν, δεν μπορούσε να μείνει ασχολίαστο. Οι κανόνες δεν αφορούσαν μόνο τη μουσική επίδοση, αλλά και την εκφραστικότητα, τις χειρονομίες και την ίδια την συμπεριφορά. Οι ιστορικές πηγές κάνουν μια αναφορά σε έναν διαγωνισμό, όπου ο ένας μουσικός είπε «ο Δίας», ενώ είχε δείξει με το χέρι του τη γη, και «η γη», ενώ τίνιζε το χέρι προς τον ουρανό<sup>60</sup>.

Οι νικητές έπαιρναν ως αμοιβή το στεφάνι, το οποίο μπορεί να μην είχε καμία εμπορική αξία παρά μόνο συμβολική. Στην κλασική εποχή όμως, στα Παναθήναια, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, οι νικητές έπαιρναν χρηματικό ποσό μαζί με αντικείμενα φτιαγμένα από χρυσάφι. Σύμφωνα με τις επιγραφικές πηγές, είναι πιθανόν τα χρυσά αντικείμενα να ήταν τα ίδια τα στεφάνια. Όσον αφορά το χρηματικό ποσό, οι ιστορικές πηγές φαίνεται να παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές ανάλογα με το τι όργανο έπαιζε ο μουσικός. Η κιθαρωδία, η οποία υπήρξε το αγαπημένο μουσικό είδος των αρχαίων Ελλήνων, είχε και τη μεγαλύτερη αμοιβή στους διαγωνισμούς. Συγκεκριμένα το 380 π.Χ. ο νικητής της κιθαρωδίας πήρε χρυσό στεφάνι αξίας 1000 δραχμών και σαν χρηματικό ποσό 500 δραχμές. Οι υπόλοιποι τέσσερις κιθαρωδοί πήραν μόνο το

---

<sup>59</sup> Bélis, 156-157.

<sup>60</sup> Ibid, 164-167.

χρηματικό ποσό (ο δεύτερος 1200 δραχμές, ο τρίτος 600 δραχμές, ο τέταρτος 400 δραχμές και ο πέμπτος 300 δραχμές). Ο πρώτος νικητής της αυλωδίας κέρδισε στεφάνι αξίας 300 δραχμών, ενώ ο δεύτερος νικητής πήρε μόνο 100 δραχμές<sup>61</sup>. Μετά τους μεγάλους διαγωνισμούς ήταν απολύτως φυσιολογικό ένας συγγενής του νικητή, συνήθως ο πατέρας ή ο αδελφός, να στήσει το άγαλμά του, το οποίο κάτω στη βάση του είχε και μια επιγραφή με το όνομα του ίδιου και της πατρίδας του. Δεν έλειπαν βέβαια ούτε οι τίτλοι του. Τέτοιου είδους μπρούντζινα αγάλματα έχουν στηθεί στο ιερό των Δελφών για να τιμηθούν οι νικητές των διαγωνισμών. Αυτό που έχει απομείνει από τα αγάλματα είναι μόνο οι επιγραφές με τα ονόματά τους, για τα οποία γίνονται αναφορές και στις φιλοσοφικές πηγές. Ο λόγος για την καταστροφή των αγαλμάτων υπήρξε η ζήλια του Νέρωνα, όταν ο ίδιος δεν άντεξε το θράσος μερικών ταλαντούχων και ήδη γνωστών μουσικών να εμφανιστούν στους διαγωνισμούς ως ανταγωνιστές του<sup>62</sup>.

#### **4.3. Η κοινωνική θέση των αυλητών και τα επαγγέλματά τους**

Στη μουσική κοινωνία της αρχαίας Ελλάδας οι αυλητές αντιπροσώπευαν την κατώτερη θέση στον κλάδο τους αν και όχι όλοι από αυτούς. Δεν ήταν μόνο το μουσικό όργανο που έπρεπε αποκλειστικά να συνδέεται με συγκεκριμένες κοινωνικές καταστάσεις, εφόσον υπήρξαν μουσικοί-αυλητές που έβρισκαν την εκτίμηση από το κοινό τους, και κέρδιζαν την περιουσία τους και μια θέση στην κοινωνία. Ο λόγος για τον οποίο οι αρχαίοι προτιμούσαν τα έγχορδα (κυρίως την κιθαρωδία) αντί για την αυλωδία, ήταν το γεγονός ότι τα άτομα που αποτελούσαν τον μεγαλύτερο αριθμό των αυλητών θεωρούνταν υποδεέστερα και αποτελούσαν τμήμα της κατώτερης κοινωνικής κλίμακας. Ζούσαν σε βάρος άλλων (από εκεί η φράση “κάνεις ζωή αυλητή”), ή απλά δεν έπαιζαν καλά, κυρίως λόγω της έλλειψης απασχόλησης. Όσοι ήταν ξένοι και παίζανε αυλό μπροστά στο απαιτητικό ελληνικό κοινό, δέχονταν συχνά πολύ άσχημη μεταχείριση<sup>63</sup>.

Οι αυλητές ήταν αυτοί που έπαιζαν στις κηδείες. Οι πληροφορίες για την κοινωνική κατάσταση των αυλητών αυτών είναι ελάχιστες, όμως αυτό που δεν

---

<sup>61</sup> Bélis, 173-176.

<sup>62</sup> Ibid, 178-179.

<sup>63</sup> Ibid, 87-88.

αμφισβητείται ήταν η γενική άποψη για τους αυλητές κηδειών ως αντιπρόσωποι του κατώτερου μουσικού επαγγέλματος. Δεν ερχόντουσαν σε επαφή με τους οργανοπαίκτες των άλλων κατηγοριών κυρίως για να μην αποσπούν την προσοχή τους. Με άλλα λόγια, η μουσική ζωή των αυλητών αυτών έπρεπε να είναι αποκλειστικά αφιερωμένη στις κηδείες. Οι ονομασίες των αυλητών κηδειών οδηγούν σε έναν προβληματισμό. Δεν υπάρχει κανένα άλλο αρχαίο στοιχείο για την ονομασία τους, εκτός από τα κείμενα που γράφτηκαν στους πρώτους αιώνες μ.Χ. Βέβαια, το γεγονός ότι στα αρχαία χρόνια δεν υπάρχει κανένας όρος δεν σημαίνει αποκλειστικά ότι το επάγγελμά αυτό δεν υπήρχε ακόμα. Υποτίθεται πως τελικά η μεταγενέστερη ελληνική γλώσσα ήταν αυτή που έδωσε την κατάλληλη ονομασία για τους αντιπροσώπους του επαγγέλματος αυτού. Οι ονομασίες που εμφανίζονται στα ελληνικά κείμενα στο τέλος του 1ου αιώνα μ.Χ., είναι ο *τυμβαύλης* (αυτός που παίζει δίπλα στον ταφικό τύμβο) και *θρηναύλης* (αυτός που παίζει θρηνητικές μελωδίες)<sup>64</sup>. Άλλοι όροι όπως ο *κεραύλης* και *κεραταύλης* (στα λατινικά *ceraula*) συνδέονται με την χρήση ενός αυλού που το άκρο του είχε σχήμα κεράτου, αποτελώντας βασικό χαρακτηριστικό των φρυγικών αυλών. Οι αυλητές κηδειών ήταν πρόσωπα τα οποία θεωρούνταν ανάξια σεβασμού. Σύμφωνα με τον Θηβαίο αυλητή Ισμηνία, οι μουσικοί αυτοί δεν θα έπρεπε να χρησιμοποιούν καθόλου τη λέξη «αυλητής». Παρόμοιες διαμαρτυρίες έχουν οδηγήσει τα πράγματα στο σημείο, ώστε οι σολίστες με μεγάλο ταλέντο να μην ανεχτούν να ονομάζονται μόνο με αυτόν τον συγκεκριμένο όρο, εφόσον «αυλητές» ονομαζόντουσαν και οι ατάλαντοι μουσικοί<sup>65</sup>. Συμπληρωματικά, οι δεξιοτέχνες αυλητές ήταν ιδιοκτήτες αρκετά ποιοτικών και καλά κατασκευασμένων μουσικών οργάνων, κάτι που είναι λογικό, εφόσον με τον αυλό κέρδιζαν τη ζωή τους και από αυτόν εξαρτιόταν η καλή τους μουσική φήμη. Οι ίδιοι είχαν και την απόλυτη δυνατότητα να ορίζουν και με ποια υλικά θα κατασκευαστεί το όργανό τους. Το ίδιο όμως δεν μπορεί να λεχθεί και για τους αυλητές κηδειών που έπαιζαν στους απλά κατασκευασμένους και μικρούς αυλούς με αρκετά έντονο ήχο. Σε σχέση με τους δεξιοτέχνες, οι αυλητές κηδειών δεν είχαν ούτε μεγάλο ρεπερτόριο. Ο ρόλος τους ήταν να παίζουν μόνο πένθιμες μελωδίες, που λογικό ήταν να μην σκόπευαν στην ευχαρίστηση και απόλαυση. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο<sup>66</sup>, η εκτέλεσή τους περνούσε από δύο στάδια: να συγκινεί ώστε να προκαλέσει δάκρυα

---

<sup>64</sup> Bélis, 101-103.

<sup>65</sup> Ibid, 103.

<sup>66</sup> Πλούταρχος (45 μ.Χ. – 120 μ.Χ.): Έλληνας ιστορικός και βιογράφος.

και τέλος να απαλλάξει από τον πόνο.

Οι αυλητές επαγγελματίες της ελληνικής αρχαιότητας είχαν να εκπληρώσουν έναν συγκεκριμένο σκοπό. Οι μουσικές τους δραστηριότητες συνδέονταν με διάφορες παραστάσεις ή λατρευτικές τελετές. Μια ιδιαίτερη πληροφορία που προκαλεί το ενδιαφέρον για το επάγγελμα των αυλητών βρίσκεται καταγεγραμμένη σε έναν πάπυρο. Σύμφωνα με αυτόν τον διασωσμένο πάπυρο, που υπήρξε κάτι σαν συμβόλαιο, οι αυλητές έπρεπε να διασκεδάζουν τους εργάτες μετά το μεροκάματό τους αλλά και να τους βοηθήσουν την ώρα της δουλειάς τους. Η βοήθεια αυτή δεν είχε τίποτα να κάνει με την εργατική βοήθεια παρά μόνο με τη βοήθεια μέσω της μουσικής. Αυτό σημαίνει ότι οι αυλητές ήταν υποχρεωμένοι να παίζουν, εφόσον οι εργάτες δούλευαν. Σύμφωνα με την αρχαία σκέψη, η μουσική μπορούσε να διευκολύνει τη δουλειά και να κάνει τους εργάτες να ξεχάσουν για λίγο την κούρασή τους μέσα στην καθημερινή τους ρουτίνα<sup>67</sup>. Εκτός από τον παραπάνω πάπυρο, παρόμοιες εικόνες που δείχνουν τον αυλητή να παίζει δίπλα στους εργάτες, εμφανίζονται σε διάφορα αγγεία και μωσαϊκά. Το επάγγελμα αυτό κράτησε πολλούς αιώνες, τουλάχιστον, σύμφωνα με τις πληροφορίες και τις μαρτυρίες, από τα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ. μέχρι και τον 3ο αιώνα μ.Χ. Είναι φανερό πως τα άτομα που προσλαμβάνονταν ως αυλητές δεν ανήκαν στην κατηγορία των πολύ ταλαντούχων μουσικών. Αν πράγματι ήταν δεξιότεχνες, η θέση τους θα ήταν κάπου στην σκηνή και όχι στο αγροτικό περιβάλλον. Ο σκοπός τους ήταν να διευκολύνουν τη δουλειά των εργατών με τις μελωδίες έστω και αν ήταν απλές και χωρίς οργάνωση. Αν εκπλήρωναν τον σκοπό αυτό τότε κανένας εργάτης δεν θα είχε την ανάγκη να ζητάει κάτι παρά πάνω από αυτούς<sup>68</sup>.

Μια άλλη κατηγορία αυλητών ήταν εκείνη των *τριήρων*, δηλαδή των αυλητών πάνω στα πλοία μάχης. Ο λόγος για τον οποίο προτιμούσαν οι αρχαίοι τη συντροφιά των αυλητών και όχι των τυμπανιστών πάνω στα πλοία ήταν ο ήχος του αυλού που επειδή ήταν αρκετά δυνατός μπορούσε να ακουστεί ακόμη και στον δυνατό αέρα, στον ρόγθο των κυμάτων και άλλους θορύβους που προκαλούσαν τα στοιχεία της φύσης μέσα στην θάλασσα. Όπως οι αγροτικοί αυλητές, έτσι και οι αυλητές των τριήρων έπαιζαν μελωδίες για την καταπολέμηση της κούρασης των ανθρώπων του πλοίου. Ο αυλητής έπαιζε σε σταθερό ρυθμό, ώστε να επιτευχθεί ο καλύτερος συντονισμός

---

<sup>67</sup> Bélis, 83-86.

<sup>68</sup> Ibid, 86-87.

κινήσεων των κωπηλατών που ο αριθμός τους μπορούσε να φτάσει και στους εκατόν εβδομήντα. Οι αυλητές στα μαχητικά πλοία εμφανίζονται, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, από τον 5ο αιώνα π.Χ. Οι μουσικοί αυτοί ήταν απλοί οργανοπαίκτες, οι οποίοι μπορούσαν που και που να παίζουν και στα πλοία μάχης (δηλαδή επρόκειτο για ένα είδος σπάνιας απασχόλησης των αυλητών). Από την άλλη πλευρά όμως, σύμφωνα με τις διασωσμένες πληροφορίες, η παρουσία των αυλητών στα πλοία δεν υπήρξε μόνο περιστασιακή αλλά κάποιες φορές αποτελούσε και το μοναδικό τους επάγγελμα.

Οι μελωδίες που έπαιζαν οι αυλητές βοηθούσαν τους κωπηλάτες στην κίνηση των κουπιών πάνω σε μια ήρεμη θάλασσα, όπου δεν είχαν ακόμη να αντιμετωπίσουν και να καταπολεμήσουν κανέναν εχθρό. Οι μελωδίες ήταν ανόργανες με λεπτό ήχο, ενώ κατά την διάρκεια του παιχνιδιού ο κωπηλάτης έβγαζαν κραυγή τη στιγμή που τραβούσαν τα κουπιά τους (η λεγόμενη *ρουπαπαί*). Τα αρχαία κείμενα δίνουν αναφορά σε ένα σημαντικό κομμάτι που παιζόταν σε αυτές τις περιπτώσεις, και η ονομασία που είχε δοθεί για την αυλωδία τέτοιου είδους ήταν πολύ απλή, δηλαδή *τριηρικόν αύλημα* (μελωδία των τριήρων)<sup>69</sup>. Βασικό ερώτημα είναι αν η μελωδία αυτή ήταν ένα μόνο κομμάτι προσαρμοσμένο για την αυλωδία πάνω στα πλοία ή αποτελούσε έναν γενικό όρο για κάθε οργανικό κομμάτι με καλό ρυθμό, που μπορούσε να ήταν κατάλληλο και για την συνοδεία των τριήρων. Δυστυχώς, οι ερμηνείες γύρω από θέμα αυτό είναι υποκειμενικές και δεν μπορούν να οδηγήσουν σε καμία σίγουρη απάντηση<sup>70</sup>.

Πάντως, οι αυλητές έπαιρναν μέρος όχι μόνο στα μαχητικά πλοία αλλά και στα πλοία που χρησιμοποιούσαν για την μεταφορά των επιβατών με σκοπό την ψυχαγωγία και τη διασκέδασή τους. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για ένα σύνολο μερικών οργανοπαικτών το οποίο ονομαζόταν *συμφωνία*. Οι αυλητές των ταξιδιών συνήθιζαν να παίζουν σε αργό ρυθμό, όπως σε εκείνον της κωπηλασίας, και έπαιζαν μελωδίες με σκοπό να περνάν οι ώρες μέσα στα ανιαρά και κουραστικά ταξίδια. Η συνήθεια αυτή να παίζουν οι αυλητές για την ευχαρίστηση των επιβατών πάνω στα πλοία προερχόταν από την Αίγυπτο, όπου ένα τέτοιο είδος ταξιδιωτικών διασκεδάσεων μπορούσαν να το απολαμβάνουν όλοι οι άνθρωποι από κάθε κοινωνική τάξη. Αργότερα είχε υιοθετηθεί η ιδέα αυτή και από τους Ρωμαίους, οι οποίοι την κράτησαν καθαρά για την προσωπική διασκέδαση των αριστοκρατών, και αργότερα από τους Έλληνες, οι οποίοι όμως δεν

---

<sup>69</sup> Bélis, 90-94.

<sup>70</sup> Ibid, 94.

ανέδειξαν ιδιαίτερα μεγάλο ενθουσιασμό προς το καινούριο αυτό είδος της μουσικής ευχαρίστησης. Σύμφωνα με τον Κικέρων<sup>71</sup>, οι μουσικοί αυτοί, οι λεγόμενοι *συμφωνιακοί*, στα τελευταία χρόνια της δημοκρατικής εποχής αποτελούνταν από αυλητές και παίκτες έγχορδων οργάνων που πλέον έπαιζαν σύμφωνα με τα ασιατικά και αιγυπτιακά ήθη. Υπήρξαν όμως περιπτώσεις, όπου ανάμεσα στους συμφωνιακούς βρισκότουσαν οι δούλοι των πλουσίων ιδιωτών, οι οποίοι είχαν απαχθεί για τα μουσικά τους προσόντα<sup>72</sup>.

#### 4.4. Οι γυναίκες στον κλάδο της μουσικής

Μια ειδική κατηγορία στον μουσικό κόσμο της αρχαίας Ελλάδας αποτελούν οι γυναίκες οργανοπαίκτριες. Στην κλασική και ελληνιστική Ελλάδα μια γυναίκα ανώτερης κοινωνικής τάξης ασχολούνταν με τη μουσική μόνο στην προσωπική της ζωή, τραγουδώντας ή παίζοντας ένα έγχορδο όργανο, και όχι επαγγελματικά. Οι γυναίκες μουσικοί υπήρξαν σε μεγάλο βαθμό εταίρες και έπαιζαν αυλό ή έγχορδο όργανο στα συμπόσια και στις γιορτές, όπου το κοινό αποτελούνταν μόνο από άνδρες. Ανάμεσα στις γυναίκες αυτές υπήρξε πιθανότητα να βρισκόταν και μια εξαιρετικά καλή οργανοπαίκτρια, όμως αυτό δεν μπορούσε να τη βοηθήσει στην προσέγγιση του καλλιτεχνικού κόσμου σε μορφή διαγωνισμών.

Από τον 5ο αιώνα μέχρι τα τελευταία χρόνια της μεταγενέστερης αρχαιότητας, ο κανόνας δεν επέτρεπε στις γυναίκες να παρουσιαστούν στους διαγωνισμούς. Υπήρχαν ωστόσο περιπτώσεις όπου οι γυναίκες πράγματι έγιναν δεκτές στους διαγωνισμούς, κυρίως νέα κορίτσια, εφόσον στις παντρεμένες γυναίκες απαγόρευαν ακόμα και την επίσκεψη του θεάτρου. Οι ιστορικές πηγές κάνουν αναφορά σε έξι κορίτσια που έγιναν δεκτά σε διαγωνισμούς, Χαρίζενα, Πράξιλλα η Σικυωνία, Κόριννα, Τελέσσιλα η Αργεία, Κλεοβουλίνη η Ροδία, Αριστομάχη και Γλαύκη. Πρέπει όμως να επισημανθεί ότι καμία από αυτές δεν προερχόταν από Αθήνα.

Εκτός από τις εταίρες, υπήρχαν και οι γυναίκες μουσικοί των οποίων ο ρόλος τους ήταν πιο σοβαρός, εφόσον έπαιζαν στις επίσημες εκδηλώσεις. Διασώζεται μια τέτοια πληροφορία για τρεις αυλητρίδες του ιερού της Δήλου, οι οποίες ασκούσαν το επάγγελμά τους με ετήσιο μισθό. Οι μισθοί που έχουν χορηγηθεί στις γυναίκες έχουν για άγνωστους λόγους αυξομειώσεις σε διάφορες χρονικές περιόδους. Για παράδειγμα

---

<sup>71</sup> Μάρκος Τύλλιος Κικέρων (106 π.Χ. - 43 π.Χ.): Ρωμαίος πολιτικός, φιλόσοφος και ρήτορας.

<sup>72</sup> Bélis, 98-100.

το 281-277 π.Χ. πληρώθηκαν με 120 έως 130 δραχμές ενώ το 269-231 π.Χ. πληρώθηκαν με 180 έως 195 δραχμές. Το 200 π.Χ. όμως, ο μισθός μειώνεται στις 120 και 130 δραχμές. Είναι φανερό ότι οι μισθοί των γυναικών ήταν χαμηλότεροι σε σχέση με τους μισθούς των ανδρών. Στις γιορτές του Απόλλωνα μπορούσαν οι μισθοί των αυλητών να φτάσουν και πάνω από τις χίλιες δραχμές. Για παράδειγμα οι αυλητές στον Τηλέμαχο το 192 π.Χ. έχουν πληρωθεί με 1790 δραχμές<sup>73</sup>.

Οι γυναίκες μουσικοί είχαν κατώτερη θέση από τους άνδρες, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι και οι γυναίκες ήταν όλες μαζί στην ίδια πλευρά του κοινωνικού αυτού διαχωρισμού. Από τη μία πλευρά υπήρχαν οι οργανοπαίκτριες του ιερού του Δήμου και από την άλλη οι εταίρες που αποτελούσαν τον μεγαλύτερο αριθμό του γυναικείου μουσικού πληθυσμού. Και όμως, ανάμεσα στην τελευταία κατηγορία υπήρχαν επίσης διαφορές.

Οι εταίρες-αυλητρίδες αντιπροσώπευαν την πιο δυσάρεστη αλήθεια του γυναικείου μουσικού κόσμου. Αυτές υπήρξαν πόρνες και σκλάβες ήδη από πολύ μικρή ηλικία, οι οποίες, εκτός από τη μουσική δραστηριότητα, ήταν και αναγκασμένες να προσφέρουν και το κορμί τους. Υπήρχαν όμως και οι εταίρες που είχαν τακτοποιήσει τη θέση τους έτσι ώστε να την απολαμβάνουν και να την εκμεταλλεύονται. Αυτές ήταν ικανές να ξεγελούν εύκολα τους πελάτες τους, ενώ, εφόσον ήταν παντρεμένες και αφού τις εξαγόρασε ο μελλοντικός τους άνδρας και ζούσαν μία πολυτελή ζωή, συνέχιζαν τις παλιές τους συνήθειες.

Οι μαρτυρίες δηλώνουν πως για την αναζήτηση των γυναικών αυτών οι άνδρες πήγαιναν σε έναν μεσίτη ή έστελναν τους δούλους τους, οι οποίοι, κατευθυνόμενοι προς το σπίτι του πορνοβοσκού, αναζητούσαν στη συνέχεια μια οργανοπαίχτρια με σκοπό να διασκεδάσει το κοινό. Οι επιθυμίες των πελατών ήταν διάφορες, για παράδειγμα αναζητούσαν μια αυλητρίδα με την ικανότητα να τραγουδάει και να χορεύει. Ήταν πολύ συχνό οι νέες εταίρες να παρέχουν τις συγκεκριμένες αυτές ικανότητες, ωστόσο αναζητούσαν και σκλάβες που εκτός από οργανοπαίκτριες και χορεύτριες ήταν και ακροβάτισσες. Όπως και να είναι, ο σκοπός ήταν πάντα ίδιος, δηλαδή να προσφερθεί η καλύτερη διασκέδαση στον πελάτη και τους καλεσμένους του.

Όσον αφορά τη μουσική αγωγή των εταίρων, αυτή ξεκινούσε πάντα από μικρή ηλικία, όταν ήταν ήδη σκλάβες. Οι προστάτες τους (άνδρες ή γυναίκες) προσέφεραν στα κορίτσια την καλύτερη μουσική αγωγή, η οποία για άλλα μέλη της κατώτερης

---

<sup>73</sup> Bélis, 45-50.

κοινωνικής τάξης θα ήταν δύσκολα εφικτή. Τα κορίτσια έπαιρναν μαθήματα από καθηγητές είτε στο σπίτι τους είτε σε μια αίθουσα διδασκαλίας. Όσο καλά ένα κορίτσι ήξερε να παίζει ένα μουσικό όργανο τόσο καλύτερη θεωρούνταν η ίδια και αυτό αύξανε την μετέπειτα αξία της. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι η κοινωνική θέση μιας αυλητρίδας ή αρπίστριας πέρασε σε μία άλλη κατάσταση, αργότερα στον 4ο αιώνα π.Χ. Τότε, οι νέοι άνδρες δεν θέλουν απλώς να νοικιάζουν την εταίρα για μια μόνο μέρα αλλά για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα μέσα στο οποίο η εταίρα έχει τον ρόλο να συνοδεύει τον νέο σε διάφορες εκδηλώσεις και περιστάσεις. Τον συνοδεύει στο σπίτι των φίλων του, στα δημόσια θεάματα ή στα Παναθήναια. Στις συνθήκες αυτές, δεν είναι οι απλές εταίρες αλλά οι εταίρες μεγάλης αξίας που κατοπτρίζουν δημοσίως τον πλούτο του άνδρα ο οποίος έχει τα οικονομικά προσόντα να νοικιάσει μια τέτοια συνοδό και να τη συντηρεί<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Bélis, 56-63.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι αρχαίοι Έλληνες πράγματι ζούσαν με τη μουσική. Η μουσική είχε μια αξιοπρεπή θέση και ήταν αναγκαία για την κοινωνική ζωή τους, από τους πιο φτωχούς έως τους πιο ευνοημένους. Η αγάπη για την τέχνη τους έκανε να φτάσουν στην απόλυτη τελειότητα, από την κατασκευή των μουσικών οργάνων έως την εκτέλεση, τη μουσική γραφή και την ερμηνεία.

Μπορεί τα μουσικά όργανα να συνδέονταν με τις θεϊκές μεγαλοπρεπείς δημιουργίες, ωστόσο δεν αμφισβητείται το γεγονός πως υπήρξαν ένα από τα πολυάριθμα επιτεύγματα της αρχαίας Ελληνικής κουλτούρας. Οι κατασκευαστές κατόρθωσαν να κατασκευάζουν μουσικά όργανα επιδιώκοντας συνεχώς τη βελτίωση ή την καλύτερη τους. Αναμφισβήτητα, μπορεί στην περίπτωση αυτή να γίνει λόγος για την ύδραυλη του Κτησίβιου, ως μια εξελιγμένη μορφή αερόφωνου οργάνου με πρωτοποριακό μηχανισμό. Η αρχαία ιστορία της ελληνικής μουσικής περιλαμβάνει επίσης πολλά άλλα μουσικά όργανα με ιδιαίτερο χαρακτήρα, όπως η επτάχορδη λύρα, η κιθάρα ή ο διάυλος, ενώ, ως προς τη χρήση τους τα περισσότερα όργανα περιοριζόνταν στις λατρείες ή τελετές. Από όλα τα μουσικά όργανα που παρουσιάστηκαν στην εργασία αυτή, αυτά που αγαπήθηκαν ιδιαίτερα είναι φανερό πως ήταν αυτά που απαιτούσαν την ξεχωριστή δεξιότητα του εκτελεστή. Ακόμη και ο αυλός, ένα όργανο που χρησιμοποιούνταν συχνά στις κηδείες και υπήρξε στόχαστρο διαφόρων προκαταλήψεων, μπορούσε να βρίσκεται στα χέρια ενός δεξιοτέχνη που θα κέρδιζε στους μεγάλους διαγωνισμούς.

Εκτός από τα μουσικά όργανα, άξιο αναφοράς υπήρξε και το ζήτημα της φωνητικής τέχνης που υπήρξε τόσο απαιτητική όσο και η τέχνη της οργανικής μουσικής. Οι φωνητικές χορδές, όχι μόνο στο τραγούδι αλλά και στην ομιλία, χρειάζονταν προσοχή και κυρίως σωστή εξάσκηση, ώστε ο κήρυκας να εκφράζεται σωστά, δυνατά και σταθερά, όπως ακριβώς και ένας τραγουδιστής.

Η αρχαία Ελληνική κοινωνία κατάφερε να δημιουργήσει μια πλούσια μουσική κληρονομιά με ισχυρή επίδραση στους αιώνες που ακολούθησαν. Η γνώση της μουσικής αποτελούσε σημαντικό μέρος σε όλες τις πλευρές των κοινωνικών δραστηριοτήτων, όπως στις εορτές, στις θρησκευτικές τελετουργίες, στους διαγωνισμούς, στην αγροτική αλλά και την προσωπική ζωή. Ωστόσο, και παρά το ότι η μουσική θεωρούνταν προϋπόθεση της ηθικής ανάπτυξης, μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής συνδέθηκε και με μορφές ανθρώπινης εκμετάλλευσης. Τέτοιες

περιπτώσεις εμφανίστηκαν στην ιστορία με την μορφή δουλείας, όταν οι ανώτερες κοινωνικές τάξεις αγόραζαν νάνους για την διασκέδαση του κοινού, ή φρόντιζαν τη μουσική αγωγή των νέων κοριτσιών με κυρίαρχο και ήδη προδιαγεγραμμένο στόχο τη διακίνησή τους.

Από όλες τις πλευρές η ζωή των μουσικών δεν υπήρξε ποτέ εύκολη. Η μουσική σταδιοδρομία ενός ταλαντούχου οργανοπαίκτη πάντα κορύφωσε σε έναν από τους μεγάλους διαγωνισμούς, εφόσον θα κέρδιζε τον τίτλο. Κάποιοι όμως οργανοπαίκτες δεν είχαν τις απαραίτητες δυνατότητες για να εξασκούνται στο ίδιο επίπεδο με τους άλλους, οικονομικά και κοινωνικά τυχερούς μαθητές.

Η έρευνα για την ιστορία της οργανικής μουσικής και των αρχαίων μουσικών οργάνων των Ελλήνων, όπως είναι φανερό, δεν οδήγησε μόνο στην αναλυτική τους περιγραφή αλλά και σε μια ευρύτερη αναζήτηση των πραγμάτων, από τη ζωή των οργανοπαικτών έως τις κοινωνικές στάσεις απέναντι στους μουσικούς. Με άλλα λόγια, πίσω από ένα μουσικό όργανο βρισκόταν ο οργανοπαίκτης και πίσω από τον οργανοπαίκτη μια κοινωνία για την οποία μαθαίνει πολλά ο αναγνώστης, ακόμη και μέσω της τέχνης. Οι αρχαίοι Έλληνες άφησαν πίσω τους μια πλούσια κληρονομιά για την οποία αξίζει να γίνει λόγος, μια κληρονομιά που χάθηκε μέσα στο σκοτάδι του Μεσαίωνα και βρήκε ξανά το φως σε εκατοντάδες χρόνια. Η ιστορία μουσικής μιας αρχαίας κουλτούρας, όπως και των άλλων τεχνών, επιβίωσε. Χάρη όμως στις διασωσμένες πληροφορίες έχει ο σημερινός κόσμος τη δυνατότητα να τη γνωρίσει ακόμη καλύτερα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bélis, Annie. *Η Καθημερινή Ζωή των Μουσικών στην Αρχαιότητα*. Αθήνα: Παπαδήμα, 2004.
- Blakely, Sandra. *Myth, Ritual and Metallurgy in Ancient Greece and Recent Africa*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Bowie, A.M. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- Bremmer, Jan N. and Andrew Erskine. *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*. 5<sup>th</sup> ed. UK: Edinburgh University Press, 2010.
- Cunningham, Lawrence S. and John J. Reich. *Culture and Values: A Survey of the Humanities*. 7<sup>th</sup> ed. 2 vols. Boston: Wadsworth, 2010.
- Flicker, Frances, J. G. van Schooneveld, and Jeanne Richins, *Creating Art for All Ages: Discovery and Knowledge in Ancient and Modern Civilization*. UK: Rowman & Littlefield, 2020.
- Fox, Robin Lane. *Pagans and Christians*. London: Penguin Books, 2006.
- Kennedy, Victor and Michelle Gadpaille, eds., *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Landels, John G. *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge, 2014.
- Lang, Andrew. *Custom and Myth*. Whitefish MT: Kessinger Publishing, 2004.
- Lippman, Edward A. *Musical Thought in Ancient Greece*. New York: Columbia University Press, 1964.
- Lord, Suzanne. *Music in the Middle Age: A Reference Guide*. London: Greenwood Press, 2008.
- Mark, Michael L. *Music Education: Source Readings from Ancient Greece to Today*, 2<sup>nd</sup> ed. New York ; London: Routledge, 2002.
- Mathiesen, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.
- Michels, Ulrich. *Άτλας της Μουσικής I*. Αθήνα: Νάκας, 2005.
- Murray, Russel E., Susan Forscher Weiss, and Cynthia J. Cyrus, eds. *Music Education in the Middle Ages and Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Peterson, Amy T. and David J. Dunworth. *Mythology in Our Midst: A Guid to Cultural*

*References.* London: Greenwood Press, 2004.

Shockley, Alan. *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel.* London; New York: Routledge, 2016

West, M.L. *Αρχαία Ελληνική Μουσική.* Αθήνα: Παπαδήμα, 2010.

Woodard, Roger D. *Myth, Ritual, and the Warrior in Roman and Indo-European Antiquity.* New York: Cambridge University Press, 2013.

Γιάννου, Δημήτρης. *Ιστορία της Μουσικής Ι.* Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995.

Γιούτσος, Νεκτάριος-Πέτρος. «Χοροί Γυναικών στη Λατρεία των Νυμφών και του Πάνα». Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2012.

<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29400>.

Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κατερίνα. *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα.* Αθήνα: Γεωργιάδης, 2007.