

Υπάρχουν στο *Περὶ μουσικῆς πόνημα* τοῦ Ψευδοπλουτάρχου δύο δυσερμηνεύτα χωρία (κεφάλαια 11/1134F-1135B και 19/1137B-D), τα οποία περιγράφουν δύο μορφές ενός «τροπικού» – θα μπορούσαμε να το πούμε – συστήματος: μια πρώτη χρονικά, το *σπονδεῖον*, και μια μεταγενέστερη, τον *σπονδειάζοντα* ή *σπονδειακὸν τρόπον*. Η πηγή μας κατονομάζει ως εισηγητὴ του «τρόπου» τον μουσικό και συνθέτη Ὀλυμπο, ο οποίος τοποθετείται από άλλες μαρτυρίες στη μετάβαση από τον 8^ο στον 7^ο πΧ αιώνα (περ. 700 πΧ).¹

Ὁ Ὀλυμπος, κατά τον συγγραφέα μας (κεφ. 18), ανήκει στην χορεία των πρώιμων σπουδαίων λυρικών δημιουργών (Τέρπανδρος-Πολύμνηστος-Θαλήτας-Σακάδας-Αλκμάν-Στησίχορος), οι οποίοι, κατά τα λεγόμενά του, διαμόρφωσαν ένα υψηλό και αξεπέραστο ελληνικό μουσικό ύφος, που το χαρακτήριζε η απλότητα και η σεμνότητα, αλλά που δυστυχώς αργότερα, στον εν πολλοίς καινοτόμο 5^ο πΧ αιώνα, παραγκωνίστηκε από τις νέες τάσεις της εποχής (Κρέξος-Τιμόθεος-Φιλόξενος), που τις χαρακτήριζαν η ποικιλία, ο φόρτος και η πολυχорδία, υφολογικές επιλογές που ο συγγραφέας μας καταφανώς περιφρονεί (Εικ. 1).

Σ' αυτό το πρώιμο τροπικό σύστημα συνέθεσε ο Ὀλυμπος τη γνωστή ως *σπονδεῖον* μελωδία του, που προοριζόταν προφανώς για τελετουργικές σπονδές.² Απόρροια αυτού του πρώιμου *σπονδείου* φαίνεται να ήταν ένα παρεμφερές σύστημα, ο *σπονδειάζων* ή *σπονδειακὸς τρόπος*, χαρακτηριστικό του οποίου, κατά την πηγή, ήταν ένα είδος ετεροφωνικής πρακτικής ανάμεσα σε δύο παράλληλες μελωδίες, το μέλος και την *κροῦσιν* («μελωδία» και «σπονδεία»). Αυτές οι δύο μορφές ενός «τροπικού» συστήματος της πρώιμης Αρχαϊκής εποχής, το *σπονδεῖον* και ο *σπονδειάζων τρόπος*, αποτελούν το θέμα του παρόντος άρθρου.

Η βιβλιογραφία

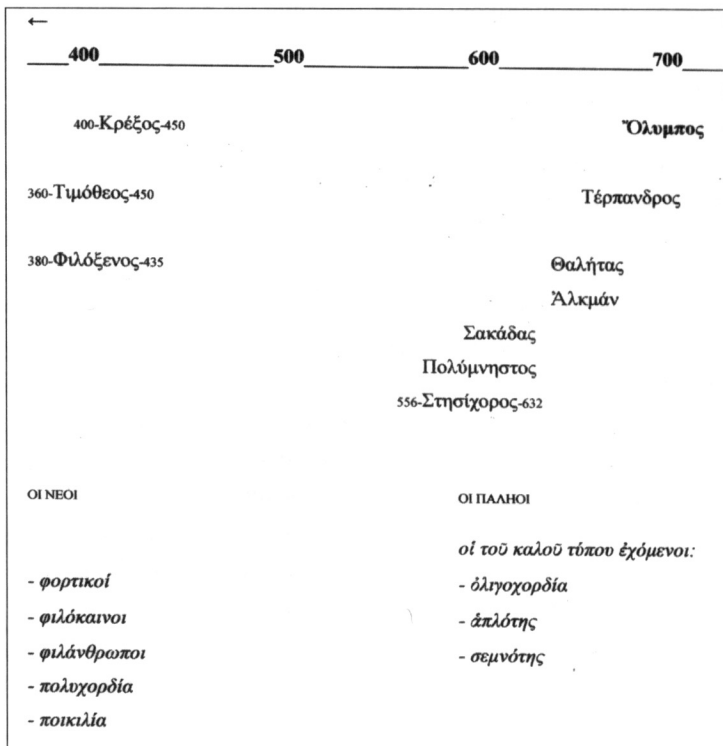
Μια πρώτη προσπάθεια ερμηνείας των σχετικών χωρίων του Ψευδοπλουτάρχου γίνεται από τους Weil & Reinach (1900), στην έκδοσή τους του *Περὶ μουσικῆς*. Κριτική στάση απέναντι στην ερμηνεία αυτή κράτησε ο Winnington-Ingram με το κλασικό σχετικό άρθρο του (Winnington-Ingram 1928). Πολλά χρόνια αργότερα, ο Άγγλος κλασικός φιλόλογος και φιλόσοφος Andrew Barker, στηριζόμενος εν

Σπονδεῖον και σπονδειάζων τρόπος: αναθεώρηση των πηγών και εκτίμηση των ερμηνειών

Στέλιος Ψαρουδάκης

Επίκουρος Καθηγητὴς Τμήματος
Μουσικῶν Σπουδῶν
Πανεπιστημίου Αθηνῶν

πολλοίς στο άρθρο του Winnington-Ingram, αναθεωρεί τα δεδομένα και τροποποιεί σε ένα σημείο την ερμηνεία του Winnington-Ingram (Barker 1984). Το ζήτημα, ιδίως την ετεροφωνία στον σπονδειαζόντα τρόπο, επανεξετάζει ο Barker σε μεταγενέστερο άρθρο του (Barker 1995). Μια ελαφρώς διαφοροποιημένη θέση θα προβάλει ο Άγγλος κλασικός φιλόλογος Martin West (West 1992). Ακολουθεί ο Αμερικανός μουσικολόγος Thomas Mathiesen (Mathiesen 1999), ο οποίος επανεξετάζει το ζήτημα του πρώιμου εναρμονίου και οδηγείται σε συμπεράσματα εν μέρει διαφορετικά από εκείνα του Barker. Την ανασκευασμένη θέση του Barker θα υιοθετήσει και ο Αυστριακός μελετητής Stefan Hagel (Hagel 2004), στην προσπάθειά του να στηρίξει την πρώιμη ετεροφωνική πρακτική των διπλών αυλών. Υπάρχουν και μικρότερες συμβολές στο ζήτημα.



Εικ. 1

Οι πηγές

Στο πρώτο χωρίο του Ψευδοπλουτάρχου,³ οι Λυσίας και Σωτήριχος συνομιλούν για τη μουσική, επικαλούμενοι παλαιούς θεωρητικούς (Αριστόξενο, Ηρακλείδη Ποντικό κ.ά.).⁴ Ο Λυσίας είναι επαγγελματίας κιθαρωδός (*χειρουργῶν κιθαρῳδός*)· ο Σωτήριχος ενδιαφέρεται για τη χρήση και την ψυχολογική δράση της μουσικής.⁵ Σε ένα σημείο της συνομιλίας τους γίνεται αναφορά στον Όλυμπο και την εφεύρεση απ' αυτόν του *εναρμονίου* μελωδικού γένους. Ο Λυσίας εκθέτει τα όσα σχετικά έχει διαβάσει στον Αριστόξενο. Λέει, επιγραμματικά, τα εξής:

1. Οι πριν τον Αριστόξενο ειδικοί της μουσικής θεωρούσαν τον Όλυμπο επινοητή του εναρμονίου γένους.⁶
2. Πριν τον Όλυμπο όλη η μουσική ήταν ή διατονική ή χρωματική (κατά τον Αριστόξενο).⁷
3. Ο Όλυμπος, μελοποιώντας στο διατονικό γένος, πρόσεξε πως αν απεύφευγε τον (διατονικό) λιχανό, πηγαίνοντας από την μέση ή την παραμέση απευθείας στην παρυπάτη, τότε η παραγόμενη μελωδία είχε χαρακτήρα εξάισιο.⁸
4. Το σύστημα αυτό των φθόγγων (χωρίς τον διατονικό λιχανό) το υιοθέτησε ο Όλυμπος και συνέθεσε μελωδίες πάνω σ' αυτό στον *δώριο τόνο*.⁹
5. Το σύστημα αυτό (λόγω της απουσίας του διατονικού λιχανού, προφανώς) δεν διέθετε τα χαρακτηριστικά κανενός από τα τρία γένη.¹⁰

τική, τετραχορδική, του διατύπωση),²⁰ παρατηρεί ότι, η αποφυγή του (διατονικού) λιχανού στη μελωδία, και η απ' ευθείας μετάβαση από τη μέση ή την παραμέση στην παρυπάτη, δημιουργεί ένα θαυμαστό άκουσμα.²¹ Έτσι, δημιουργείται το σύστημα Υπάτη_ηπαρυπάτη_ΔΜέση_τΠαραμέση (Εικ. 2β). Μια πρώτη διαφοροποίηση του εναρμόνιου αυτού συστήματος γίνεται αργότερα, όταν το ημιτόνιο στη βάση του τετραχόρδου διαιρέθηκε σε δύο διέσεις (δ_ο),²² δημιουργώντας το πυκνό σύστημα στη βάση του (Υ_{δ_ου_{δ_ο}Δ_Μ) (Εικ. 2στ). Αυτή είναι η «εξελιγμένη» (*developed*, Barker) μορφή του εναρμόνιου γένους – μην ξεχνάμε ότι αυτή η παρυπάτη είναι η πλέον ανειμένη του αριστοξενικού εναρμόνιου, όχι όμως και η μόνη εναρμόνια παρυπάτη· υπάρχει τόπος εναρμόνιας παρυπάτης.²³}

Η αναφορά στο διάστημα του *συντονωτέρου σπονδειαισμού* και ο συσχετισμός του με τον τόνο που βρίσκεται πάνω από τον *ήγεμόνα φθόγγο* του συστήματος (*περι τὸν ἡγεμόνα, την μέση, δηλαδή*),²⁴ προφανώς τον τόνο ανάμεσα στη μέση και την παραμέση, μας δίδει μία περαιτέρω πληροφορία: ότι πάνω από την παραμέση υπήρχε ένας ακόμη φθόγγος (σ*) του εν λόγω συστήματος, σε απόσταση τριών τετάρτων του τόνου από την παραμέση. Το σύστημα, λοιπόν, παίρνει τώρα τη μορφή: Υπάτη_ηπαρυπάτη_ΔΜέση_τΠαραμέση_{3δ_οσ*} (Εικ. 2δ).²⁵ Ο Όλυμπος χρησιμοποιεί το σύστημα αυτό, προφανώς στην απλή του μορφή (Π_ησ) (Εικ. 2γ)²⁶ ή στη συντονωτέρη εκδοχή του (Π_{3δ_οσ*}) (Εικ. 2δ), στη σύνθεση μελωδιών στον *δώριο τόνο*.²⁷ Η πρώτη σύνθεση στο εναρμόνιο αυτό σύστημα, ονομάστηκε *σπονδεῖον*.²⁸

Με τα περί το *σπονδεῖον* του Ολύμπου ολοκληρώνεται το 11^ο κεφάλαιο του *Περὶ μουσικῆς*. Ο Λυσίας, ακολούθως (κεφ. 12), θα συνεχίσει την εξιστόρησή του για την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής: θα αντιδιαστείλει την χορεία των *ἀρχαϊκῶν καινοτόμων* (*καινοί*), που όμως διατηρούν το υψηλό ύφος,²⁹ Τέρπανδρος-Πολύμηστος-Θαλήτας-Σακάδας-Αλκμάν-Στησίχορος, από τους μεταγενέστερους καινοτόμους, τους χυδαίους, βάνασους και χοντροκομμένους Κρέξο-Τιμόθεο-Φιλόξενο.³⁰ Ακολούθως, λαμβάνει τον λόγο ο Σωτήριχος, ο οποίος μιλά για τα όργανα και την τέχνη τους, ανάγοντάς τα στον Απόλλωνα (κεφ. 14), και παραθέτει όσα έχει διαβάσει για τη δομή και τις διαφορές στον χαρακτήρα των *ἀρμονιῶν* (κεφ. 15-17). Αμέσως μετά, επανέρχεται στη χορεία των παλαιών ποιητών και το ύφος τους (Όλυμπος, Τέρπανδρος και οι ομοφρονούντες). Διατείνεται (κεφ. 18) ότι, παρ' όλο που οι παλαιοί είχαν στη διάθεσή τους έναν σχετικό αριθμό *ἀρμονιῶν*, οι οποίες διέθεταν διάφορα μεγέθη συστημάτων και διάφορο αριθμό φθόγγων, εκείνοι υπήρξαν επιλεκτικοί στη χρήση αυτών των «υλικών»: προτίμησαν τα μικρά συστήματα (*στενοχωρία*) και τα συστήματα με λίγους φθόγγους (*ολιγοχορδία*), αντί των συστημάτων με πολλούς φθόγγους (*πολυχορδία*), και απέφυγαν την *ποικιλία*.

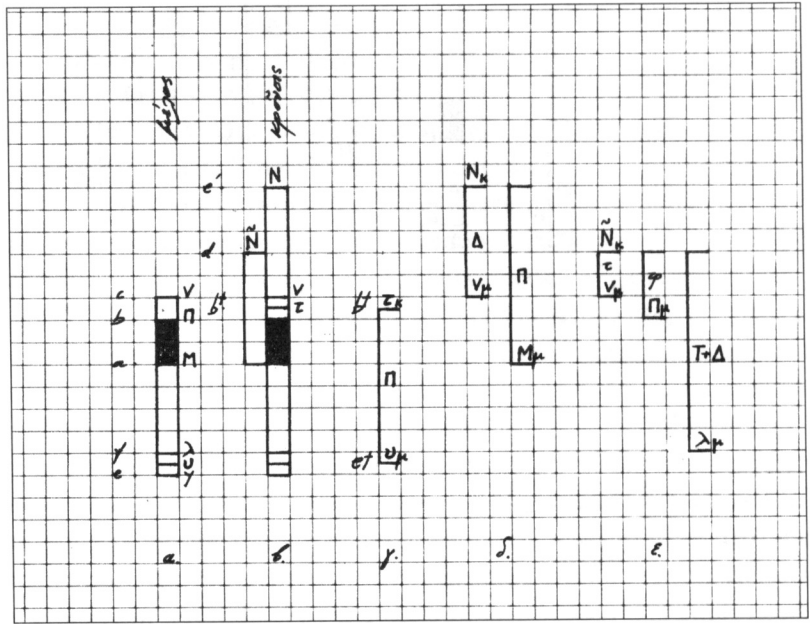
Ένα παράδειγμα της εσκεμμένης αυτής επιλογής δίδεται στο κεφάλαιο 19 (το δεύτερο χωρίο που θα μας απασχολήσει): η συνοδευτική πρακτική στον λεγόμενο *σπονδειάζοντα* ή *σπονδειακὸν τρόπον*.³¹ Εδώ, λέγεται επιγραμματικά ότι (Εικ. 3):

1. Ο φθόγγος *τρίτη* (τ_κ), παρ' όλο που είναι παρών στην κλίματα (σύστημα) της συνοδείας (κροῦσις), είναι απών από το σύστημα του μέλους (Εικ. 3α, β).³²
2. Η συνοδευτική *τρίτη* (τ_κ) συνδυάζεται συνηχητικά με την παρυπάτη του μέλους (υ_μ), οπότε δημιουργείται σύμφωνο αρμονικό διάστημα διά πέντε (Εικ. 3γ).³³
3. Η συνοδευτική νήτη διεξευγμένων (Ν_κ) συνδυάζεται συνηχητικά αφενός με την παρανήτη του μέλους (ν_μ), δημιουργώντας διάφωνο αρμονικό διάστημα διτόνου, αφετέρου με την μέση

(M_μ), δημιουργώντας σύμφωνα αρμονικό διάστημα διά πέντε (Εικ. 3δ).³⁴

4. Η συνοδευτική νήτη συνημμένων (\tilde{N}_κ) μπορεί να συνηχήσει με τρεις φθόγγους του μέλους: με την παρανήτη (ν_μ), παράγοντας διάφωνο αρμονικό διάστημα τόνου· με την παραμέση (Π_μ), οπότε το παραγόμενο αρμονικό διάστημα είναι το διάφωνο τριημιτόνιο· και τον λιχανό (λ_μ), δημιουργώντας και στην περίπτωση αυτή το διάφωνο αρμονικό διάστημα διά τεσσάρων+δίτονον (= «6^η μεγάλη»· Εικ. 3ε).³⁵

Ο λόγος της εξαίρεσης των φθόγγων αυτών από την κλίμακα του μέλους είναι αισθητικός: θα το θεωρούσαν αντιαισθητικό και ντροπή τους οι συνθέτες να τους χρησιμοποιήσουν στο μέλος· μόνον στην συνοδεία μπορούσαν να εμφανιστούν.³⁶ Η «προγραφή» αυτή των τριών φθόγγων από την κλίμακα του μέλους, της τρίτης (τ_κ), της νήτης διεzeugμένων (N_κ) και της νήτης συνημμένων (\tilde{N}_κ), ενώ παράλληλα επιτρέπεται η

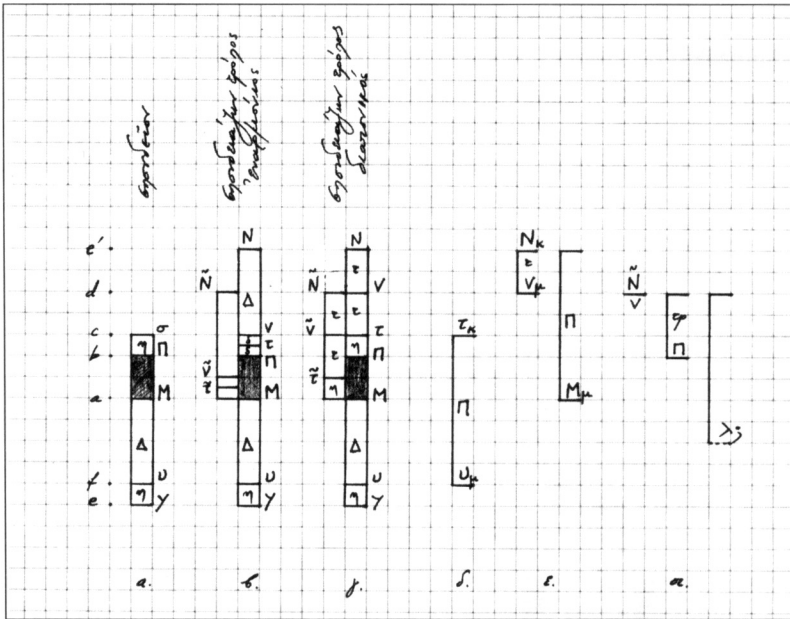


Εικ. 3

χρήση τους στη συνοδεία, είναι μια πρακτική τελείως ξένη προς τα καθ' ημάς, όπου καμμία νότα της κλίμακας ενός μουσικού έργου (αμιγώς φωνητικού ή φωνητικού με οργανική συνοδεία ή αμιγώς οργανικού) δεν θεωρείται κατάλληλη μεν για τη συνοδεία αλλά αδόκιμη για τη μελωδία.³⁷

Ακολουθεί, όμως, μια αντίφαση στα λεγόμενα του συγγραφέα μας: ότι τη νήτη συνημμένων, που μέχρι τώρα μας έλεγε ότι δεν γινόταν χρήση της στο μέλος στον σπονδιαύζοντα τρόπο, τη χρησιμοποιούσαν ο Όλυμπος και οι ακόλουθοί του τόσο στη μελωδία όσο και στην συνοδεία, σε ορισμένες συνθέσεις στη φρυγιστί άρμονία, όπως πχ στα μητρῶα, μελωδίες προς τιμήν της Μητέρας των Θεών.³⁸ Τίθεται, λοιπόν, τώρα, το θέμα: επιτρεπόταν η χρήση της νήτης συνημμένων στη φρυγιστί αλλά απαγορευόταν στη δωριστί, στην οποία ο Όλυμπος συνέθεσε τα σπονδεία; Και γιατί η χρήση της νήτης συνημμένων επιτρεπόταν σε ορισμένες μόνο φρυγικές συνθέσεις και όχι σε όλες τις φρυγικές; Για δε τις υπόλοιπες αρμονίες (λυδιστί, συντονολυδιστί, ιαστί, μιξολυδιστί), όλες παρούσες ήδη από την πρώιμη Αρχαϊκή περίοδο, τι ισχύει: επιτρεπόταν η χρήση της νήτης συνημμένων στο μέλος; Εν ολίγοις, η ετεροφωνική πρακτική που περιγράφει ο Ψευδοπλούταρχος ισχύει μόνον για τα σπονδικά μέλη στη δωριστί, τόσο τα δικά του όσο και των ακολουθησάντων;

Ο Mathiesen (1999:359-62), στη δική του, εκτεταμένη, ανάλυση του θέματος της ετεροφω-



Εικ. 4

νίας στον σπονδειαζόμενα τρόπο, διαφοροποιείται από τους άλλους μελετητές: διατηρεί το αρχικό εναρμόνιο τετράχορδο μέσω του σπονδείου (Εικ. 4α), με αδιαίρετο το ημιτόνιο της βάσης, και όχι το εξελιγμένο εναρμόνιο τετράχορδο, με το διηρημένο ημιτόνιο. Αν και δεν το λείει ρητώς, αυτό ασφαλώς υπαινίσσεται όταν τοποθετεί την παρυπάτη μέσω του (υ) ένα ημιτόνιο πάνω από την υπάτη, ενώ στο εξελιγμένο εναρμόνιο

τετράχορδο η παρυπάτη θα απέιχε $\tau/4$ από τη υπάτη. Με την παραδοχή αυτή, προσπαθεί ακολούθως να εξιχνιάσει τους λόγους για τους οποίους τρεις τουλάχιστον από τους φθόγγους (τρίτη και νήτη διεξυγμένων, νήτη συνημμένων) του συστήματος επιτρέπονταν μόνον στην κρούση.³⁹ Θεωρεί ότι στο εν λόγω χωρίο, δεν καθορίζονται οι τονικές θέσεις της τρίτης και της παρανήτης διεξυγμένων· ξεχωρίζει δύο περιπτώσεις: να λαμβάνουν τιμές διατονικού αφενός ($\Pi_{\tau, \tau, \tau, N} = bcde$), και εναρμονίου αφετέρου γένους ($\Pi_{\delta, \delta, \delta, \Delta, N} = bb+ce$).

Στην πρώτη περίπτωση, του διατονικού (Εικ. 4γ), τη χρήση της νήτης διεξυγμένων (N) στην κρούση θεωρεί κατανοητή, καθόσον δημιουργεί συμφωνία διά πέντε με την μέση (Εικ. 4ε). Γιατί όμως, διερωτάται, δεν αναφέρεται η χρήση της παρανήτης διεξυγμένων (ν) στην κρούση; Η απάντηση που δίδει είναι η εξής: διότι δεν υπάρχει χαμηλότερος από αυτήν φθόγγος στο σύστημα με τον οποίο να δημιουργεί το σύμφωνο διάστημα του διά πέντε, καθόσον ο διατονικός λιχανός του τετραχόρδου μέσω έχει εκπέσει αφενός, οι δε συμφωνίες που δημιουργούν οι άλλοι δύο φθόγγοι του συστήματος που χρησιμοποιούνται στην κρούση (τρίτη διεξυγμένων και νήτη διεξυγμένων) είναι και στις δύο περιπτώσεις το διά πέντε. Έτσι εξηγεί ο Mathiesen τη μη χρήση της παρανήτης διεξυγμένων στην κρούση, οπότε και τη μη αναφορά της στο εν λόγω χωρίο, ανάμεσα στους φθόγγους που προσιδιάζουν στην κρούση. Περαιτέρω, θέτει το ερώτημα, γιατί στους ιδιαίτερους φθόγγους της κρούσης περιλαμβάνεται η νήτη συνημμένων, τη στιγμή που, όπως λείει, στο διατονικό γένος ταυτίζεται τονικά (όχι όμως και λειτουργικά) με την παρανήτη διεξυγμένων; Δεν επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα, θα μπορούσαμε όμως εμείς να παρατηρήσουμε ότι η τονική ταύτιση νήτης συνημμένων και παρανήτης διεξυγμένων ισχύει μόνον στο σύντονον διάτονον, την οξύτερη δυνατή, δηλαδή, χρώα του διατονικού γένους. Πέραν τούτου, δεν ισχύει για καμία άλλη διατονική χρώα, καθόσον αυτές είναι όλες τονικά χαμηλότερες. Ίσως αυτό το γεγο-

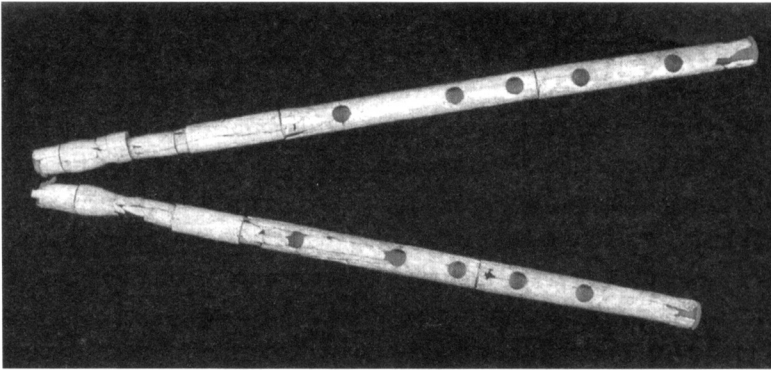
νός να κατέστησε αναγκαίο τον αποκλεισμό της παρανήτης διεξυγμένων από την κρούση.

Στη δεύτερη περίπτωση, του εναρμονίου (Εικ. 4β), οι θέσεις των κινουμένων του τετραχόρδου διεξυγμένων, τρίτης και παρανήτης, θα ήσαν, παραδέχεται, τονικά χαμηλότερες, έτσι ώστε $\Pi_{\delta\tau\epsilon\nu\Delta N} = bb+ce$. Η τρίτη διεξυγμένων (τ) θα σχημάτιζε τότε με την παρυπάτη διάστημα διάφωνο ($\tau_{\tau\rho\acute{\iota}\tau\omicron\nu\nu+\delta\iota\epsilon\iota\varsigma\nu}$). Η ύπαρξη της διαφωνίας αυτής, προφανώς, θα ήταν λόγος ικανός, θεωρεί, να αποκλειστεί η τρίτη διεξυγμένων από τους φθόγγους του μέλους, στην περίπτωση που το τετράχορδο διεξυγμένων ήταν εναρμόνιο. Όπως όμως ο ίδιος παραδέχεται αμέσως παρακάτω, το τετράχορδο διεξυγμένων δεν θα μπορούσε να είναι εναρμόνιο, καθόσον η τρίτη του θα διαιρούσε το ημιτόνιο της βάσης του, κάτι που σαφώς δηλώνεται στο χωρίο ότι δεν γινόταν.

Ακολουθώντας, δικαιολογεί την απουσία της νήτης συνημμένων από τους φθόγγους του μέλους, λέγοντας ότι η χρήση της στο μέλος θα σήμαινε *μεταβολή*, από το σύστημα *μείζον* στο *έλασσον*, κάτι που θα διατάραζε το *ἦθος* της μουσικής. Έτσι, διατείνεται, αφαιρέθηκε ο εν λόγω φθόγγος από το μέλος, ενώ διατηρήθηκε στην κρούση, σχηματίζοντας διαφωνία τριημιτονίου με την παραμέση. Στο σημείο αυτό προβληματίζεται ο μελετητής με την αναφορά στο χωρίο των δύο φθόγγων του μέλους (λιχανό μέσων και παρανήτη διεξυγμένων) με τους οποίους η νήτη συνημμένων σχημάτιζε διαφωνίες (Εικ. 4στ): πώς είναι δυνατόν να γίνεται αναφορά σε λιχανό μέσων, τη στιγμή που ο εν λόγω φθόγγος έχει εκπέσει από το σύστημα του σπονδείου; Στο άτοπο αυτό οδηγείται ο Mathiesen διότι βάσισε την ανάλυσή του στην παραδοχή (βλ παραπάνω) ότι το τετράχορδο μέσων είχε τη μορφή του πρώιμου εναρμονίου, με απόντα τον λιχανό και παρούσα την παρυπάτη ένα ημιτόνιο πάνω από τη βάση (Εικ. 4α). Προκειμένου να βγει από το αδιέξοδο, ο μελετητής προτείνει το ενδεχόμενο το κούρδισμα του τετραχόρδου συνημμένων να ήταν διαφορετικό από το κούρδισμα του τετραχόρδου διεξυγμένων, κάτι που όμως ρητώς απαγορεύεται από τον Αριστόξενο, σύμφωνα με τον οποίο, όλα τα τετράχορδα του *τελείου ἀμεταβόλου συστήματος* θα πρέπει πάντοτε να είναι *ὅμοια*, δηλαδή να έχουν την ίδια διαίρεση (κούρδισμα). Στην περίπτωση άλλωστε του σύντονου διατόνου, η νήτη συνημμένων θα ήταν ομότονη με την παρανήτη διεξυγμένων, άρα οι δύο φθόγγοι θα βρίσκονταν σε ταυτοφωνία. Στις μαλακότερες διατονικές χρώδες, η παρανήτη διεξυγμένων θα βρισκόταν ασφαλώς χαμηλότερα από τη νήτη συνημμένων, στη δε χαμηλότερη επιτρεπτή διατονική χρώδα, το *μαλακὸν διάτονον* (με παρανήτη σε απόσταση τόνου & τριημιτονίου από την νήτη διεξυγμένων), θα απείχαν μεταξύ τους κατά το διάφωνο διάστημα των τριών μορίων (= $\tau/4$).

Ακολουθώντας, ανιχνεύει ο Mathiesen (1999:361-62) τη φύση αυτής της ετεροφωνίας, βασιζόμενος σε σχετικά κείμενα του Ψευδαριστοτέλη (*Προβλήματα* 19.16 και 19.17-18) και του Πλάτωνα (*Νόμοι* 7 / 812d).⁴⁰ Θέτει το ερώτημα: θα πρέπει να φανταστούμε φθόγγο προς φθόγγο τις περιγραφόμενες από τον Ψευδοπλούταρχο συνηχήσεις ανάμεσα στο μέλος και την κρούση, ή κάπως διαφορετικά; Συμπεραίνει ότι, ενδεχομένως, η συνοδεία αρχικώς βρισκόταν σε ταυτοφωνία ή σε απόσταση *διὰ πασῶν* από τον φθόγγο του μέλους, και με την πάροδο του χρόνου εισήχθη στη συνοδεία ένας δεύτερος φθόγγος, σε απόσταση *διά τεσσάρων* ή *διά πέντε* από τον φθόγγο του μέλους, πριν εμφανιστεί ο επόμενος φθόγγος του μέλους, κάτι σαν «καθυστέρηση» της συμφωνίας.

Μέχρι του σημείου αυτού, οι όροι *μέλος* και *κρούσις* δεν έχουν επεξηγηθεί σαφώς – σκοπίμως. Μόνον ως «μελωδία» και «συνοδεία», αντιστοίχως, έχουν αποδοθεί, κι αυτό διότι στη



Εικ. 5

σχετική βιβλιογραφία έχουν εκφραστεί δύο απόψεις: η παλαιότερη (Winnington-Ingram, Barker, Mathiesen) θεωρεί ότι το δίπολο μέλος-κρούσις αναφέρεται σε φωνή και αυλητική συνοδεία αντιστοίχως, μια πρόσφατη δε (Hagel 2004:378) το συσχετίζει όχι με φωνή και αυλό

αλλά με τους δύο σωλήνες του αυλού: τον «μελωδικό» και τον «συνοδευτικό». Ο Hagel δέχεται ότι οι διπλοί αυλοί έπαιζαν από αρχαιοτάτων ετεροφωνικά και όχι σε ταυτοφωνία.⁴¹ Συνεπώς, η περιγραφόμενη από τον Ψευδοπλούταρχο ετεροφωνία, διατείνεται, αφορά τα δύο συστήματα φθόγγων που παράγουν οι δύο σωλήνες του οργάνου· ο σπονδειαζών τρόπος, θεωρεί, είναι αποκλειστικά αυλητικός.⁴² Μάλιστα, προσθέτει, ο σπονδειαζών τρόπος είναι απλώς μια παραλλαγή του σπονδείου· διαφέρει απ' αυτό μόνο κατά τη διαίρεση του ημιτονίου της βάσης του τετραχόρδου μέσων, που αρχικά ήταν αδιαίρετο.⁴³ Αν δεχθούμε την ερμηνεία του αποκλειστικά αυλητικού σπονδειαζόντα τρόπου, τότε μέλος και κρούσις παράγονται από ένα και το αυτό ζεύγος αυλών, τότε τίθεται το ερώτημα: πώς μπορούσε ο ακροατής να διαχωρίσει τις δύο φωνές μεταξύ τους, από τη στιγμή που το ηχόχρωμά τους θα ήταν πανομοιότυπο; Πώς θα μπορούσε το αυτί να αναγνωρίζει ποιος φθόγγος ανήκε στο μέλος και ποιος στην κρούση, στις περιπτώσεις που οι δύο μελωδίες σχημάτιζαν τις δεδομένες συνηχήσεις (τόνος, τριημιτόνιον, δίτονον, διά πέντε, διά τεσσάρων και δίτονον);⁴⁴ Θα ήταν σκόπιμο, λοιπόν, να ανακατασκευαστεί ένας διπλός αυλός, ο οποίος να δύναται να παράγει τους εν λόγω φθόγγους, και να γίνουν οι προσήκοντες πειραματισμοί.

Επεξήγηση συμβόλων

δ	δίεσις	M	μέση
δ _ο	δίεσις έναρμόνιος ελάχιστη (1/4 του τόνου = 3 μόρια)	N̄	νήτη συνημμένων
η	ήμιτόνιον	σ	φθόγγος σπονδειασμού
τ	τόνος	σ*	φθόγγος συντονωτέρου σπονδειασμού (= σ+)
τρ	τριημιτόνιον	σ**	σ#
Δ	δίτονον	μ	μέλος
Υ	ύπάτη	κ	κρούσις
υ	παρυπάτη	+	όξυση κατά μισή δίεση
λ	λιχανός	↑	όξυση κατά μισή δίεση
N	νήτη διεzeugμένων	βλ	βλέπε!
ν	παρανήτη διεzeugμένων	πβ	παράβαλε!
τ	τρίτη διεzeugμένων	λ.	λήμμα
Π	παραμέση		

Αναφερόμενη βιβλιογραφία

- Barker, Andrew (2007) *The science of harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1995) “Heterophonia and Poikilia: accompaniments to Greek melody”, στο Bruno Gentili & Franca Perusino (επιμ.), *Mousike: metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*. Σελ. 41-60. Pisa & Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- _____ (1989) “Aristides Quintilianus”, στο *Greek musical writings. II. Harmonic and acousic theory*. (Cambridge readings in the literature of music). Σελ. 392-535. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1984) “Appendix B: the spondeion and the spondeiazon tropos”, στο *Greek musical writings. I. The musician and his art*. (Cambridge readings in the literature of music). Σελ. 255-57. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bethe, Ericus (επιμ.) (1967) *Pollucis Onomasticon*. Stuttgart: B. G. Teubner.
- Da Rios, Rosetta (επιμ.) (1954) *Aristoxeni Elementa harmonica*. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae.
- Gulick, Charles Burton (επιμ.) (1980) *Athenaeus The Deipnosophists. With an English translation. VI. (The Loeb Classical Library, 327)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press & London: Heinemann.
- Jan, Carl von (επιμ.) (1995) *Musicis scriptores graeci*. Stutgard & Leipzig: B.G. Teubner. (= 1895).
- Hagel, Stefan (2004) “Calculating auloi – the Louvre aulos scale”, στο E. Hickmann & R. Eichmann (επιμ.), *Studien zur Musikarchäologie 4. (Orient-Archäologie, 15)*. Σελ. 373-90. Rahden: Marie Leidorf.
- Mathiesen, Thomas J. (1999) “Music theory II: the revival / Plutarch”, στο *Apollo’s lyre*. Σελ. 355-66. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Μιχαηλίδης, Σόλων (1982α) «σπονδεῖον», «σπονδειασμός», «σπονδειαίζων»· λήμματα στο *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- _____ (1982β) «Όλυμπος. 2. Όλυμπος ο νεώτερος»· λήμμα στο *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Neubecker, Annemarie Jeanette (1986) *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*. Μετ. Μιρέλλα Σιμωτά-Φιδετζή. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Παπαδίτσας, Δ. Π. & Ε. Λαδία (μετ.) (1985) *Ομηρικοί ύμνοι. Κείμενο-μετάφραση-σχόλια*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (επιμ.) (1997) *Πλούταρχος Ἠθικά. 29. Πρὸς Κολώτην· Εἰ καλῶς εἶρηται τὸ λάθε βίωσας· Περὶ μουσικῆς. Εἰσαγωγή-μετάφραση-σχόλια. (Οἱ Ἕλληνες, 371)*. Αθήνα: Κάκτος.
- Roehlmann, Egert & Ιωάννα Σπηλιοπούλου (2007) *Η αρχαία ελληνική μουσική στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής ποίησης. Συμβολή στην ιστορία του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού*. Κέρ-

- κυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών-Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής. Röhlmann, Egert (2003) «IV.4. Οι εφευρέσεις του Ολύμπου» & «VIII.4. Το πεντατονικό σπονδειόν του Ολύμπου σε σύγκριση με τις πεντατονικές κλίμακες των δελφικών ύμνων», στο Ψευδοπλουτάρχου, Περί μουσικής. Σημειώσεις για τους φοιτητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Psaroudakēs, Stelios (2008) “The aulos of Pydna”, in Arnd Adje Both, & Ricardo Eichmann & Ellen Hickmann & Lars-Christian Koch (επιμ.), Studien zur Musikarchäologie VI. Challenges and objectives in music archaeology. Papers from the 5th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 19-23 September 2006. (Orient-Archäologie, 22). Σελ. 197-216. Rahden, Westf.: Verlag Marie Leidorf GmbH.
- Σιαμάκης, Αθανάσιος Γ. (επιμ.) (2005) Πλουτάρχου Αθηναίου Περί μουσικής. Εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια-σχέδια-εικόνες. Αθήνα: «Κάλαμος».
- Σταματάκος, Ιωάννης (1990) Λεξικόν αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική.
- Weil, Henri & Théodore Reinach (επιμ.) (1900) Plutarque De la musique, Περί μουσικής. Édition critique et explicative. Paris: Leroux.
- West, Martin Litchfield (1992) Ancient Greek music. Cambridge: Clarendon Press.
- Winnington-Ingram, Regynald Pepys (επιμ.) (1963) Aristidis Quintiliani De musica libri tres. Leipzig: B. G. Teubner.
- _____ (1928) “The spondeion scale”, Classical Quarterly 22:83-91.

¹ Προφανώς, τον Όλυμπο τον νεώτερο. Βλ Μιχαηλίδης 1982β για τις γραπτές μαρτυρίες σχετικά με τη χρονολόγηση του Ολύμπου. Τα χωρία άντλησε ο Ψευδοπλουτάρχος, ασφαλώς, από έργα του Αριστοξένου, οπότε απηχούν δικές του απόψεις· βλ Winnington-Ingram 1928:83 και Barker 1984:256. Η πρόσφατη έρευνα τοποθετεί την σύνταξη του *Περί μουσικής συμπλήματος* τον 2ο/3ο μΧ αιώνα (βλ Röhlmann 2003:6-7· Roehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:36-37). Κατά τον Lasserre, ο συμπλητής συγκεφαλαίωσε τρία έργα του Διονυσίου του Αλικαρνασσεύς του Νεότερου, του επονομαζόμενου και «μουσικού» (2ος μΧ αιώνας), σε έναν αριστοτελικού τύπου διάλογο, συμποσιακό (Roehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:37). Τον συγγραφέα του *Περί μουσικής* ταυτίζει ο Σιαμάκης (2005:10-14) με τον Πλούταρχο τον Αθηναίο (350-433 μΧ), πρόεδρο και διευθυντή της πλατωνικής Ακαδημίας στην Αθήνα, μακρινό διάδοχο του Πλάτωνα.

² Βλ παρακάτω, σημ. 28.

³ *Περί μουσικής* κεφάλαιο 11/1134F-1135B· αρχαίο κείμενο και ελληνική μετάφραση: Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 1997:187-88· αγγλική μετάφραση και σχολιασμός: Barker 1984:215-18.

⁴ Βλ Roehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:61.

⁵ Βλ Mathiesen 1999:356.

⁶ Όλυμπος...ύπολαμβάνεται υπό τῶν μουσικῶν τοῦ ἑναρμονίου γένους εὐρέτης. Για διάκριση ανάμεσα σε μουσικούς και ἄρμονικούς βλ Barker 2007:99.

⁷ Τὰ...πρὸ ἐκείνου [= τοῦ Ὀλύμπου] πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν.

⁸ Ἀναστρεφόμενον τὸν Ὀλυμπον ἐν τῷ διατόνω...καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν, καταμαθεῖν τὸ κάλλος

του ἦθους. Ο West (1992:163-64) πιστεύει ότι ο Αριστόξενος εσφαλμένα τοποθετεί χρονολογικά το διατονικό και χρωματικό γένος πριν το εναρμόνιο, και τη γένεση του εναρμονίου με την αφαίρεση του διατονικού λιχανού. Έχει την άποψη ότι το αντίθετο συνέβη: ότι από το πρώιμο εναρμόνιο, με το αδιαίρετο ημιτόνιο στη βάση του (τρίφθογγο) τετραχόρδου, προήλθε το διατονικό, με την εμβολή φθόγγου στο οξύ διάστημα του τετραχόρδου (διατονικός λιχανός), διαιρώντας έτσι το δίτονο σε δύο τόνους. Αναλόγως συνέβη και με το χρωματικό: το δίτονο διαιρέθηκε σε ημιτόνιο και τριημιτόνιο, με την παρεμβολή στο δίτονο του χρωματικού λιχανού. Τη θέση του αυτή, πάντως, δεν την στηρίζει σε αρχαίες μαρτυρίες. Αποδεκτή γίνεται η θέση αυτή και από τον Barker (2007:99 με σημ. 50): «They [= the pre-Aristoxenean mousikoi] were almost certainly mistaken about this». Βασίζει την υπόθεση αυτή στο ότι οι μουσικοί, ασφαλώς, δεν διέθεταν κείμενα πάνω στα οποία να στηρίζουν τις απόψεις τους σχετικά με την πρακτική του Ολύμπου στον 7ο πΧ αιώνα· έπρεπε να επινοήσουν μια ιστορία για να δικαιολογήσουν το τρίφθογγο τετραχορδικό σχήμα των μελωδιών του Ολύμπου που γνώριζαν (πρώιμο εναρμόνιο ηΔ) και την εξέλιξη του στο (τετράφθογγο) εναρμόνιο (δδΔ). Δέχεται όμως ο West τη θέση ότι από το πρώιμο (τρίφθογγο) εναρμόνιο τετραχόρδο, με την παρεμβολή αργότερα της εναρμόνιας παρυπάτης στο αδιαίρετο ημιτόνιο της βάσης, προέκυψε η εξελιγμένη μορφή του εναρμονίου (τετράφθογγο, πλέον) τετραχόρδου.

⁹ Τὸ...συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον, ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου.

¹⁰ Οὔτε...τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἄπτεισθαι, ἀλλ' οὐδὲ τῆς ἁρμονίας.

¹¹ Τιθέασιν...τούτων πρώτων τὸ σπονδειῶν.

¹² Εἰ μὴ τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμὸν βλέπων αὐτὸ τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικάσει. Δῆλον δ' ὅτι καὶ ψεῦδος καὶ ἐκμελὲς θῆσι δὲ τοιοῦτο τιθεῖς· ψεῦδος μὲν ὅτι διέσει ἑλαττὸν ἐστὶ τόνου τοῦ περὶ τὸν ἡγεμόνα κειμένου· ἐκμελὲς δ' ὅτι, καὶ εἴ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιθεῖ τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνει ἂν δύο ἐξῆς τιθεσθαι δίτονα. Ο Αριστόξενος, στα Ἄρμονικὰ στοιχεῖα (64.1 / Da Rios 1954:80.3) απαγορεύει τη σύνταξη δύο διτόνων σε συναφή. Πρόκειται, όμως, για ασύνθετα δίτονα, ενώ εδώ το ένα είναι ασύνθετο (υ-Μ) και το άλλο σύνθετο (Μ-Π-σ**), καθόσον, στη δεύτερη περίπτωση, παρεμβάλλεται η παραμέση (Εικ. 2ε): πβ Barker 1984:256 σημ. 256 και Barker 2007:101 σημ. 54. Η διαφορά αυτή δεν μπορεί προς το παρόν να εξηγηθεί.

¹³ Τὸ...ἐν ταῖς μέσαις ἑναρμόνιον πυκνὸν ᾧ νῦν χρώνται οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι. Ῥάδιον δ' ἐστὶ συνιδεῖν ἑάν τις ἀρχαϊκῶς τινος αὐλοῦντος ἀκούσῃ· ἀσύνθετον γὰρ βούλεται εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνιον.

¹⁴ Τὰ μὲν οὖν πρώτα τῶν ἑναρμονίων τοιαῦτα.

¹⁵ Ὑστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διηρέθη ἔν τε τοῖς λυδίοις καὶ ἐν τοῖς φρυγίοις. Πιστεύεται ότι η διχοτόμηση του ημιτονίου, η οποία εμφανίστηκε αρχικά στις αρμονίες φρυγιστί και λυδιστί, δεν έγινε από τον ίδιο τον Όλυμπο αλλά από μεταγενεστέρους (βλ Poehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:62). Κατά τον West (1992:163), η διαίρεση του ημιτονίου έγινε από τον ίδιο τον Όλυμπο: «In other compositions – deemed to be later ones – Olympus did divide the semitone and so invented the enharmonic genus».

¹⁶ Αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγέννητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν εἰσαγαγεῖν.

¹⁷ Ἀρχηγὸς τῆς καλῆς μουσικῆς. Ο Barker (1984:218) μεταφράζει: «he was the founder of the noble style of music that is specifically Greek». Θα ήταν σωστότερο το αρχαίο κείμενο να αποδοθεί ως εξής: he was the founder of Hellenic music, and [the founder] of the noble style [in Hellenic music].

¹⁸ Ἀρχηγὸς τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς.

¹⁹ Βλ Κατάλογο Συμβόλων στο τέλος του άρθρου.

²⁰ Με κεφαλαίο αρχικό γράμμα οι εσώτες και με μικρό οι κινούμενοι φθόγγοι του τετραχόρδου. Ανάμεσα στους φθόγγους/δυνάμεις, τα διαστηματικά μεγέθη υπό μορφήν δείκτη.

²¹ Η ύπαρξη της υπάτης στο σύστημα αυτό πιστοποιείται και από την αναφορά (στο κεφ. 19, παρακάτω) σε μεταγενέστερο πυκνό αφενός, και σε αδιαίρετο ημιτόνιο στην ίδια θέση του πρώιμου συστήματος αφετέρου.

²² Κατά τους Poehlmann & Σπηλιοπούλου (2007:62), η διαίρεση του ημιτονίου στη βάση του τετραχόρδου έγινε σε χρόνια μεταγενέστερα του Ολύμπου· πβ Neubecker 1986:206 n. 48. Κατά τον West (1992:163), το ημιτόνιο διαιρέθηκε από τον ίδιο τον Όλυμπο σε όψιμες συνθέσεις του.

²³ Αριστόξενος Ἄρμονικὰ στοιχεῖα.

²⁴ Ο *ήγεμών* (φθόγγος) ταυτίζεται με την μέση από τον Ψευδαριστοτέλη (Προβλήματα 19.33 / Jan 1995:95): *ή γάρ μέση και ήγεμών και όξυτάτη του τετραχόρδου.*

²⁵ Όπου σ* φθόγγος οξύτερος της παραμέσης (Π) κατά 3τ/4 (= 3δ_ο). Η πεντάφθογγη κλίμακα του σπονδείου θα μπορούσε, ομολογουμένως, να παράγεται από τον πρώιμο αυλό, ο οποίος, κατά τον Πολυδεύκη (*Όνομαστικόν* 4.80 / Bethe 1967:224.17), διέθετε μόνον τέσσερις οπές (βλ Barker 1984:256). Βασίζομενοι στο γεγονός ότι όλοι οι μεταγενέστεροι ελληνικοί αυλοί που έχουν ανασκαφεί διαθέτουν οπές για τους αντίχειρες στο κάτω μέρος των σωλήνων, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι οπές θα ήσαν οι I II III και όχι οι I II III IV, όπως προτείνει ο Barker (1984:256). Και στις δύο περιπτώσεις πάντως ο αριθμός των οπών είναι τέσσερις.

²⁶ Κατά τον Barker (1984:256), η χρήση του συγκριτικού *συντονώτερος* συνεπάγεται την ύπαρξη μιας λιγότερο σύντονης μορφής σπονδειασμού, με ημιτόνιο στη θέση των τριών διέσεων (πβ Roehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:62).

²⁷ Ο West (1992:173) δίδει ως κλίμακα του σπονδείου μόνον την συντονώτερη εκδοχή: «efabc[↑]». Με την έκφραση δώριος τρόπος γίνεται αναφορά, εκτιμά ο Barker (1984:216 σημ. 80), στον (θεωρητικό) δώριον συστηματικόν τρόπον, δηλαδή το τονικό επίπεδο. Δεν αποκλείει όμως (217 σημ. 89) και την περίπτωση να εννοείται η δωριστί αρμονία, η δώρια κλίμακα δηλαδή της μουσικής πράξης. Αν δεχθούμε την δεύτερη εκδοχή, της αρμονίας, που φαίνεται να είναι σωστότερη, τότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι προϋπήρχε η δωριστί στο διατονικό, τουλάχιστον, γένος – αν όχι και στο χρωματικό – από το τετράχορδο μέσω της οποίας αφαιρέσε τον λιχανό ο Όλυμπος, δημιουργώντας μια δωριστί με «τριτονικό» τετράχορδο. Αναλόγως, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι κάτι ανάλογο συνέβη και στις αρμονίες λυδιστί και φρυγιστί: πλήρη τα τετράχορδά τους αρχικά, τους αφαιρέθηκε αργότερα, υπό την επίδραση της ολυμπικής δωριστί, ο λιχανός. Θα πρέπει βέβαια να υποθέσουμε ότι οι λυδιστί και φρυγιστί ήσαν κι αυτές αρχικά διατονικές – ίσως και χρωματικές – οπότε, χάνοντας τον λιχανό τους έπαυσαν να έχουν γένος, αφού προϋπόθεση αναγνώρισης γένους είναι η παρουσία λιχανού στο τετράχορδο. Άρα, φτάνομε στο συμπέρασμα ότι αργότερον, όταν η τριτονία επεκτάθηκε από τη δωριστί και στις φρυγιστί και λυδιστί, ελλείψει γενικού χαρακτήρα λόγω απουσίας λιχανών, η μόνη διαφορά ανάμεσα στις τρεις αυτές αρμονίες ήταν τα ιδιαίτερα σχήματά τους.

²⁸ Ο Winnington-Ingram (1928:89) πίστευε ότι το διάστημα των τριών ελάχιστων διέσεων του συντονώτερου σπονδειασμού εμφανιζόταν και στη βάση του χαμηλού τετραχόρδου της κλίμακας του σπονδείου (Υ_{3δου}): «the three-quarter tone interval occurred in both parts of the scale». Σωστά, όμως, αντικρούει τον ισχυρισμό αυτόν ο Barker (1984:256): «The 'stretched' interval must have occurred only at the top of the series, not also in the equivalent position in the fourth below mesē. The series is E,F,A,B,C+, not E,F+,A,B,C+, since the latter form, in the faulty version criticised at 1135b, would become E,F#,A,B,C#, which does not contain the sequence of ditones that Aristoxenus rejects». Ο West (1992:174 σημ. 46) δεν αποκλείει την παραπάνω θέση του Winnington-Ingram, αν και φαίνεται να τάσσεται με την άποψη του Barker. Για μια κατατοπιστική παράφραση του κεφ. 11 βλ Mathiesen 1999:358-59. Οφείλομε να θέσουμε το ερώτημα: το σπονδεϊόν είναι συγκεκριμένο μέλος, μία και μοναδική σύνθεση πάνω στην πεντάφθογγη κλίμακα του σπονδείου «τρόπου», ή μία ομάδα συνθέσεων που προορίζονται για σπονδική τελετουργική χρήση, και που έχουν κοινό χαρακτηριστικό την έλλειψη του λιχανού στο τετράχορδο μέσω; Οι Roehlmann & Σπηλιοπούλου (2007:62) φαίνεται να εννοούν το πρώτο: «Οι μουσικοί ... πάνω απ' όλες τις συνθέσεις βάζουν το σπονδεϊόν», αν και σε άλλο σημείο (σελ. 67) μιλούν για «κλίμακες πεντατονικές όπως το σπονδεϊόν». Ακολουθώντας τη διατύπωση του χωρίου, *τιθέασι [οί μουσικοί] τούτων [= τῶν ἑναρμονίων μελῶν] πρώτον τὸ σπονδεϊόν*, ο Barker (2007:100) ερμηνεύει το σπονδεϊόν ως μέλος συγκεκριμένο: «they [= the mousikoi] treat the pieces built on this system as "the earliest enharmonic compositions", of which the very first was Olympus' spondeion or 'libation-tune' (1135a)». Η Neubecker (1986:206 n. 48), επίσης, αναφέρεται στη «μελωδία του σπονδείου». Άρα, το σπονδεϊόν ήταν μέλος συγκεκριμένο, το οποίο προφανώς καθιερώθηκε στις σχετικές τελετουργίες, δεν ήταν όμως η μόνη σύνθεση που έκανε χρήση του «σπονδείου τρόπου». Η τελευταία έκφραση είναι, προφανώς, αδόκιμη, αλλά χρησιμοποιείται ενίοτε στη βιβλιογραφία, ελλείψει αρχαίου όρου (πχ Winnington-Ingram 1928:87 σημ. 1: «Strictly the term 'Spondeion' should be reserved for the scale without quarter-tones»).

²⁹ Παραφράζοντας το κείμενο: *Τοῦ καλοῦ τύπου ἔχόμενοι: ὀλιγοχορδία, ἀπλότης, σεμνότης.*

³⁰ Φορτικώτεροι, φιλόκαινοι, τὸ φορτικὸν καὶ φιλάνθρωπον διώξαντες.

³¹ *Περὶ μουσικῆς* κεφάλαιο 19/1137B-D· αρχαῖο κείμενο καὶ ἐλληνικὴ μετάφραση: Φιλολογικὴ Ομάδα Κάκτου 1997:197-99· ἀγγλικὴ μετάφραση καὶ σχολιασμός: Barker 1984:223-24. Ὁ Barker (1984:256) θεωρεῖ τοὺς ὄρους σπονδειαίων καὶ σπονδειακῶς ταυτόσημους: «the spondeiazōn (or spondeiakos) tropos». Ὁ Mathiesen (1999:359), περιέργως, καὶ χωρὶς διευκρίνιση, διακρίνει τοὺς δύο ὄρους, σαν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ δύο διαφορετικὰ στυλ, κάτι που δεν προκύπτει ἀπὸ τὸ αρχαῖο κείμενο: «ἐν τῷ σπονδειαίῳ τρόπῳ and ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ».

³² *Οἱ παλαιοὶ οὐ δὲ ἄγνοιαν ἀπείχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειαίῳ τρόπῳ, φανερὸν ποιεῖ ἢ ἐν τῇ κρούσῃ γινομένη χρῆσις.*

³³ *Οὐ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεκρῆσθαι συμφώνως, μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν.*

³⁴ *Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης· καὶ γὰρ ταύτη κατὰ μὲν τὴν κρούσιν ἐχρῶντο, καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως καὶ πρὸς μέσην συμφώνως.*

³⁵ *Κατὰ μὲν γὰρ τὴν κρούσιν αὐτὴν [= τὴν συνημμένων νήτην] διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παραμέσην ... καὶ πρὸς λιχανόν.* Ὁ West (1992:206) ἐκφράζει ἀμφιβολία γιὰ τὴν ετεροφωνικὴ χρῆση τῆς νήτης συνημμένων: «The author [= Pseudo-Ploutarchos] goes on to say (it is not clear whether he is still referring to the same music) that the ancients used d' [= nētē synēmmenōn] in their accompaniment».

³⁶ 1. δῆλον ... τὸ τοῦ ἤθους κάλλος, ὃ γίνεταί διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξαίρεσιν. 2. Ἡ νήτη [διεξευγμένων] κατὰ τὸ μέλος οὐκ ἐφαίνετο αὐτοῖς οἰκεία. 3. Τῇ συνημμένων νήτη ... κατὰ τὸ μέλος κἂν αἰσχυρῆναι τὸν χρῆσάμενον. Ἀν καὶ δεν ἐκφράζεται ρητῶς στο ἐν λόγῳ χωρίο, υποθέτομε ὅτι ἡ κλίμακα τῆς συνοδείας, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἀπαγορευμένους στο μέλος φθόγγους, θα περιεῖχε καὶ ὅλους τοὺς ὑπόλοιπους φθόγγους τῆς κλίμακας τοῦ μέλους (πβ Barker 1984:257).

³⁷ Ὁ Barker (1984:257) δεν πιστεύει ὅτι ἡ ετεροφωνικὴ πρακτικὴ που περιγράφεται ἀπὸ τὸν Ψευδοπλουτάρχο ἀνάμεσα στὴ μελωδία καὶ τὴν συνοδεία τῆς εἶναι τῆς ἐποχῆς τοῦ Ὀλύμπου, ἀλλὰ τῆ θεωρεῖ μεταγενέστερη, τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀριστοξένου. Τῆ θέση τοῦ αὐτῆ στηρίζει στὴ μαρτυρία τῶν πλατωνικῶν Νόμων (812d), σύμφωνα με τὴν οποία, ὁ συνθέτης εὐθύνεται μόνο γιὰ τὴ μελωδία, ἐνῶ τῆ συνοδεία ἐπινοεῖ κάθε φορὰ ὁ ἐκτελεστής (Barker 1984:163 με σημ. 108 καὶ ἀναλυτικώτερα Barker 1995:43-45). Ὁ West (1992:206) δεν παίρνει θέση στο θέμα τῆς πρωιμότητος ἢ ὄχι τῆς ετεροφωνίας στον σπονδειαίον. Ἀρκεῖται στὴ διαπίστωση ὅτι τόσο ὁ Ψευδοπλουτάρχος ὅσο καὶ ἡ πηγὴ τοῦ, ὁ Ἀριστοξένος, πίστευαν ὅτι ἡ ἐν λόγῳ ετεροφωνία ἦταν μὴ παλιὰ πρακτικὴ καὶ ὄχι ἐπινοήση μεταγενέστερων μουσικῶν: «It is presupposed [by the author and his source, Aristoxenos] that it [= heterophony] was an integral feature of the ancient tradition, not something improvised by the modern executant». Ἐπισημαίνει (West 1992:206 με σημ. 41) ὅτι στον Γαυδέντιο, τὸν Βακχεῖο καὶ τὸν Λογγίνο, ἀναφέρεται μὴ κατηγορία φθόγγων, τῶν παραφώνων, οἱ ὁποῖοι ἔχουν χαρακτῆρα ἐνδιάμεσο, ἀνάμεσα στους συμφώνους καὶ τοὺς διαφώνους, καὶ οἱ ὁποῖοι ὅταν χρησιμοποιοῦνται στὴ συνοδεία δημιουργοῦν τὴν αἴσθησι τῆς συμφωνίας με τὸν φθόγγο τοῦ μέλους. Στους φθόγγους αὐτοῦς, πιστεύει, ἀπαιχεῖται ετεροφωνικὴ πρακτικὴ ἀνάμεσα σὲ μέλος καὶ κρούση. Βεβαίως, καὶ οἱ τρεῖς ἀνωτέρω ἀναφερόμενοι συγγραφεῖς εἶναι ὄψιμοι, ὅποτε ἡ ἐπισημάνση δεν μπορεῖ νὰ προσφέρει στο ζήτημα τῆς ὑπαρξῆς ἢ ὄχι ετεροφωνίας στον αρχαῖο σπονδειαίον. Ὁ Barker (1984:257) δίδει τὴν γενικὴ κλίμακα τοῦ σπονδειαίῳ τρόπου (μέλους καὶ κρούσεως) σωστά: EE+FABB+CDE. Προχωρεῖ ὅμως στὴν ἐσφαλμένη περιγραφή τῆς κλίμακας αὐτῆς σύμφωνα με τὴν ἀριστοξενικὴ ὀρολογία: ἓνα χαμηλὸ τετράχορδο (μέσων) καὶ δύο τετράχορδα, ἓνα πλήρες διεξευγμένων BB+CE καὶ ἓνα τρίφθογγο συνημμένων ABD, ἀτελῆς μορφή τοῦ AA+BD. Ἡ σωστὴ πλήρης μορφή τοῦ τετραχορδου εἶναι AA+A#D ἀφενὸς, ἀφετέρου τὸ ἀτελές δεν μπορεῖ νὰ περιλαμβάνει τὸν φθόγγο B, καθόσον κανεὶς ἀπὸ τοὺς δύο κινουμένους τοῦ ἐν λόγῳ τετραχορδου δεν θα μπορούσε νὰ λάβει αὐτὴν τὴν τιμῆ: ἡ μεν τρίτη θα ἦταν A+, ἡ δε παρανήτη A#.

³⁸ *Δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν Φρυγίων, ὅτι οὐκ ἠγνόητο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ τῶν ἀκολουθησάντων ἐκείνῳ ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ οὐ μόνον κατὰ τὴν κρούσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς Μητρώοις καὶ ἐν <ἄλλοις> τισὶ τῶν Φρυγίων.* Πβ Roehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:67.

Εάν αποδώσουμε το μέλος στη φωνή και την κρούσιν στον αυλό, τότε τα μητρῶα, σύμφωνα με το ανωτέρω χωρίο, ήσαν άσματα με συνοδεία αυλού (πβ Barker 1984:275 σημ. 73: «The Mētrōa are songs sung in honour of the Mother Goddess»). Εάν δε συσχετίσουμε τα μητρῶα με τον φρύγιον νόμον τῆς ὀρείας Ματρὸς σε χωρίο του Αθηναίου (Δειπνοσοφισταί 626Α: πρῶτοι...συννοπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρείας φρύγιον ἄεισαν νόμον), τότε ενδυναμώνεται η ασματική ερμηνεία. Παρ' ὅλα ταῦτα, ο Barker, αργότερα, (1989:224 σημ. 128), θα τα αποκαλέσει αυλητικά: «Olympus' auletic Mētrōa...were always compositions for aulos». Στηρίζει την αναθεωρημένη του αυτή θέση σε τρεις μαρτυρίες. Την πρώτη (Αθήναιος Δειπνοσοφισταί 618B-C: Σεϊρίτης...ὄς καὶ κατηύλησεν τὰ μητρῶα πρῶτος), ο Barker (1984:275) μεταφράζει: «Seirites...first played the Mētrōa on the aulos», ερμηνεύοντας το καταυλῶ ως «παίζω τον αυλό» (πβ Σταματάκος 1990 λ. «καταυλέω»). Ο Gulick (1980:331), όμως, αποδίδει το ρῆμα ως «συνοδεύω στον αυλό»: «Seirites was...the first to accompany the rites of the Mother of the gods with the flute [sic]». Η δεύτερη μαρτυρία (Παυσανίας 10.30.9.4-6: οἱ δὲ ἐν Κελεναῖς Φρύγες ἐθέλουσι μὲν τὸν ποταμὸν ὄς διέξεισιν αὐτοῖς διὰ τῆς πόλεως ἐκεῖνόν ποτε εἶναι τὸν αυλητήν, ἐθέλουσι δὲ καὶ εἴρημα εἶναι τοῦ Μαρσύου τὸ Μητρῶον αὔλημα), ομολογουμένως, μιλά για αὔλημα, και ὄχι ἄσμα, ενώ η τρίτη αναφερόμενη μαρτυρία («ομηρικός» ὕμνος *Eis Mhtrōa theōn* – βλ Παπαδίστας & Λαδία 1985:122) δεν σχετίζεται με το θέμα μας. Άρα, από τις τέσσερις συνολικά αναφορές στα μητρῶα, οι δύο νεύουν προς το ἄσμα και οι άλλες δύο προς το αὔλημα. Εάν, βεβαίως, υιοθετήσουμε την άποψη του Hagel (μέλος και κρούσις: οι μελωδίες οι παραγόμενες από τους δύο σωλήνες του αυλού – βλ παρακάτω), τότε αποδυναμώνεται η ψευδοπλουταρχική μαρτυρία υπέρ του ἄσματος και η πλάστιγγα κλίνει προς τη μεριά του (σόλο) αὐλήματος.

³⁹ «Soterichos' specifications of consonance and dissonance make it possible to unravel his meaning».

⁴⁰ Για τα κείμενα των ψευδαριστοτελικῶν *Προβλημάτων* βλ. Jan 1995:87-88. Για αγγλική μετάφραση με σχολιασμό βλ Barker 1984:193-95.

⁴¹ Για την ετεροφωνία ανάμεσα στους δύο σωλήνες του αυλού βλ την ανάλυση των γραπτῶν μαρτυριῶν στον Barker 1995:45-46. Η ετεροφωνία αυτή υποστηρίζεται από την διαφορετική τρήση των σωλήνων στα ζεύγη της Πύδνας (Εικ. 5) και του Έλγιν στο Βρετανικό Μουσείο (βλ Psaroudakēs 2008).

⁴² Αν και από τις σχετικές γραπτές μαρτυρίες φαίνεται να υπήρχαν αυλοί με ισομήκεις σωλήνες και σπές σε αντιστοιχία, ὅλα τα ζεύγη αυλῶν που ἔχουν ανασκαφεί – μεταγενέστερα, βέβαια – διαθέτουν σωλήνες ανισομήκεις και συστήματα ὁπῶν που δεν ταυτίζονται. βλ πχ το ζεύγος της Πύδνας (Psaroudakēs 2008).

⁴³ Ο Barker (1995:50), σε αντίθεση με προγενέστερες θέσεις του, χαρακτηρίζει τον σπονδειάζοντα τρόπο αυλητικό: «in certain kinds of auletic performance whose origins were far in the past». Περιέργως, ο West (1992:359 σημ. 13) αποδίδει την εν λόγω ετεροφωνική πρακτική σε αυλητικές συνθέσεις («the references to heterophony in older music apparently concern aulos pieces alone»), τη στιγμή που η ανάλυση του σπονδειάζοντα τρόπου γίνεται σε κεφάλαιο με τίτλο «Voice and instrument. Heterophony» (1992:205-06).

⁴⁴ Τη σημασία του ερωτήματος, στην περίπτωση τουλάχιστον των συμφωνιών, ενδυναμώνει η μαρτυρία του Αριστείδη Κοϊντιλιανού (Περὶ μουσικῆς 1.6 / Winnington-Ingram 1963:10.2-3): *σύμφωνοι μὲν ὦν ἅμα κρουομένων οὐδὲν μᾶλλον τῷ ὀξυτέρῳ ἢ τῷ βαρυτέρῳ τὸ μέλος ἐμπρέπει* / concordant notes are those such that when they are struck simultaneously, the melody is no more conspicuous in the higher than in the lower. μετάφραση Barker 1989:409. Πβ Barker 1995:53.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

μουσική (και) θεωρία

Τα κείμενα

Τετράδιο 5